44802

National Library of Canada | Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Division | Division des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

PERMISSION TO MICROFILM — AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type — Écrire en lettres moulées ou dactylographier

Full Name of Author — Nom complet de l'auteur

Wanda Margarita Quoika-Stanka

Date of Birth — Date de naissance

July 11, 1954

Country of Birth — Lieu de naissance

CANADA

Permanent Address — Résidence fixe

15217-81 Ave. Edmonton, Alta.
T5R 3P2

Title of Thesis — Titre de la thèse

Les personnages féminins dans les premières comédies de Corneille.

University — Université

University of Alberta

Degree for which thesis was presented — Grade pour lequel cette thèse fut présentée

Master of Arts

Year this degree conferred — Année d'obtention de ce grade

1980

Name of Supervisor — Nom du directeur de thèse

Mrs. N. Bonvalet

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

Date

April 8, 1980

Signature

Wanda Quoika-Stanka

NL-91 (4/77)

National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NL-339 (Rev. 8/80)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LES PERSONNAGES FEMININS DANS LES PREMIERES COMEDIES DE CORNEILLE

by

© Wanda M. Quoika-Stanka

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1980

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled Les personnages féminins dans les premières comédies de Corneille.

submitted by Wanda Quoika-Stanka

in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts

H. Bouraoui.

Supervisor

D. Hutchinson

Sonia A. Colter

Date November 27, 1979

ABSTRACT

In seventeenth-century France, the theatre was a very popular literary form. Since the theatre is a mirror of the manners and morals of society, it reflects the opinions of a given time on such issues as the education and status of women. With the rise of the "precious" movement in France, the seventeenth century saw an increase in the influence of women in all domains and it is only natural that the literature of the period would echo this trend.

Before Corneille's first comedy in 1629, the French comic theatre represented the combination of the theatrical traditions of the national farce, the Italian commedia dell'arte and the Spanish comedia and the female characters were very stereotyped and predictable. Corneille was one of the first dramatists to depart from this stereotyped portrayal of women. In his first play, the heroines still bore much resemblance to the female protagonists of previous comedies. However, with his second comedy, he started to present women who were believable and who took more control over their destinies. This trend became more and more noticeable with each successive play.

In all of his comedies, Corneille realistically portrays the condition of women of the upper classes during the seventeenth century. Under the influence of the "precious" movement, he

eliminated all traces of objectionable language from his plays. His heroines became more human characters who wanted to be judged by the same standards as men. In this way, they foreshadowed the heroines of his great tragedies.

RESUME

On a souvent dit que le dix-septième siècle est le siècle du théâtre. Avec l'ascension du mouvement précieux en France, le dix-septième siècle assistait à une augmentation de l'influence des femmes dans tous les domaines et il est naturel que la littérature de cette époque se fasse l'écho de cette tendance et exprime un ou plusieurs points de vue sur la condition féminine.

Avant la première comédie de Corneille en 1629, le théâtre comique française se cherchait encore au sein des traditions théâtrales de la farce, de l'influence de la commedia dell'arte italienne et de la comedia espagnole, et les personnages féminins n'étaient que des stéréotypes. Corneille est l'un des premiers dramaturges à s'être écarté cette représentation stéréotypée des femmes. Dans sa première comédie, il met en scène des personnages féminins qui ressemblent toujours beaucoup aux héroïnes des comédies de l'époque, mais avec sa seconde pièce, il commence à présenter des femmes qui se dégagent du stéréotype et qui ont plus de pouvoir sur leur destin, et cette tendance s'affirme de plus en plus nettement jusqu'à La Place Royale.

Dans toutes ses comédies, Corneille peint fidèlement la condition des femmes de la noblesse et de la haute bourgeoisie du dix-septième siècle, ce qui justifie son titre de père de la comédie de

moeurs en France. Sous l'influence du mouvement précieux, il élimine de ses comédies toutes les expressions vulgaires. Ses héroïnes deviennent des êtres humains qui veulent qu'on les juge selon les mêmes critères que les hommes. Elles préfigurent ainsi par ce souci de préserver leur intégrité et leur dignité, les héroïnes de ses grandes tragédies.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE		PAGE
INTRODUCTION		1
	NOTES	7
I	LA COMEDIE ET LES PERSONNAGES FEMININS EN FRANCE AVANT CORNEILLE	8
	NOTES	31
II	LES PERSONNAGES FEMININS DANS *MELITE* ET *LA VEUVE*	35
	NOTES	94
III	LES PERSONNAGES FEMININS DANS *LA GALERIE DU PALAIS*, *LA SUIVANTE* ET *LA PLACE ROYALE*	98
	NOTES	155
CONCLUSION		159
	NOTES	165
BIBLIOGRAPHIE		166

INTRODUCTION

En 1629 le public parisien assista au renouvellement du genre comique, dû au génie d'un jeune avocat, Pierre Corneille, qui, en unissant les diverses traditions théâtrales de France, d'Espagne et d'Italie, créa un genre de comédie unique dans laquelle ni les actes de violence ni la représentation stéréotypée des héros et des héroïnes en vogue à l'époque n'occupaient le premier rang. Quoique son auteur fût jusqu'alors inconnu en dehors des cercles littéraires de Rouen, cette première pièce, Mélite, attira sur lui l'attention des habitués des théâtres. L'accueil chaleureux des spectateurs incita Corneille à continuer à créer des pièces de théâtre, et pendant les cinq années suivantes il fut l'auteur de quatre autres comédies: La Veuve en 1632, La Galerie du Palais en 1632, La Suivante en 1633 et La Place Royale en 1634.[1]

Il existe de nombreuses raisons qui expliquent l'accueil accordé à ces comédies: vivacité nouvelle et verve du vers, représentation plus réaliste de la vie et des moeurs de son siècle, franchise rafraîchissante dans la peinture des rapports entre les hommes et les femmes, pour n'en mentionner que quelques-unes. Peut-être la caractéristique la plus remarquable de ses cinq premières pièces était-elle la vision de la femme qu'offrait Corneille du point de vue de la profondeur, du langage, et du réalisme. Il y a une évolution importante du rôle féminin de la première à la dernière de ses comédies.

Chaque pièce apporte avec elle des changements qui sont parfois subtils, parfois évidents, mais toujours significatifs. Puisque de tels changements ne peuvent pas se produire dans le vide, il faut présumer que si Corneille a augmenté et approfondi ses personnages féminins, c'est qu'il avait changé sa perception, voire sa conception de la femme. On peut fournir plusieurs raisons possibles de sa présentation de la femme. L'une pourrait être liée aux propres expériences du dramaturge; l'autre à l'influence des femmes sur la littérature de l'époque, et une autre enfin à la composition de la compagnie théâtrale (la troupe du Marais) pour laquelle il écrivait ses pièces car ce groupe comportait très peu d'actrices. Mais avant d'entreprendre une étude en profondeur de l'évolution des personnages féminins dans les comédies de Corneille, renseignons-nous un peu sur la vie de Corneille afin de déceler une influence possible.

Corneille naquit en 1606 dans une famille de haute bourgeoisie dans laquelle le prénom de Pierre était traditionnellement réservé aux fils aînés. A l'âge de neuf ans, il entra au collège des Jésuites, les meilleurs éducateurs de France à l'époque. Là, il apprit le latin et le grec, et, dès l'âge le plus tendre, on lui fit lire et traduire Cicéron, Esope, Démosthène et Sénèque le Tragique.[3] Il y apprit aussi les principes de sa philosophie: le perfectionnement, l'entraînement de la volonté et la maîtrise de soi. On ne négligea pas ses vertus sociales non plus--on lui enseigna la tolérance, la politesse et la sociabilité. D'autre part, cependant, l'enseignement des Jésuites regardait d'un oeil sévère le théâtre et demandait que les tragédies fussent rares, ne comportassent pas de rôles de femmes et écartassent

de toute manière l'amour.[4] Quant aux comédies, elles restèrent bannies du répertoire du collège jusqu'au milieu du dix-septième siècle. Voici quelques exemples typiques de pièces jouées au collège: Jeanne d'Arc, Christ ressuscité, La Martyre de Sainte Catherine, Calvin et Anti-Luther.[5] Bon étudiant, Corneille reçut deux fois un prix de vers latins. Lecteur avide, il ne lisait sans doute que les grands auteurs classiques et les manuels chrétiens, mais il aimait aussi la littérature populaire de son temps et des auteurs comme Rotrou, Mairet, D'Urfé et Mainfroy.

Rouen, pour l'édition, était la troisième ville du royaume après Paris et Lyon dans la première moitié du dix-septième siècle et la première ville théâtrale de France et la littérature occupait une place relativement importante dans la vie de ses citoyens. On y publia des romans et des pièces en espagnol et en italien, et beaucoup d'ouvrages bilingues.[6]

A l'âge de dix-sept ans, Corneille quitta le collège et se mit à l'exercice du droit. Comme il n'était pas doué pour l'art oratoire, sa vie d'avocat fut brève et sa famille décida plus tard de lui acheter une charge de magistrat. C'est à cette époque qu'il alla souvent au théâtre où l'on faisait jouer des pièces d'inspiration française, espagnole et italienne comme la Sylvie (1626) et la Sylvanire (1630) de Mairet, ainsi que des pièces jouées dans la langue originelle, Les Bergeries (1619) de Racan et La Félismène (1614) de Hardy. Dans ces genres de pièces, le jeune Corneille voyait les femmes destinées à des rôles subordonnés et sans profondeur. Elles étaient soit de vieilles femmes ou des servantes avides et

rusées, soit des jeunes filles qui voulaient épouser n'importe quel gentilhomme, soit des jeunes filles sages et timides. C'était aussi une époque pleine d'amour, d'énergie et de plaisir. Après la mort de ses parents, sa soeur Marie exerça une grande influence sur lui et elle était peut-être son modèle pour les rôles de jeune soeur espiègle et spirituelle qu'on trouve dans Mélite, La Veuve et La Place Royale. C'est alors qu'il rencontra le grand amour de sa vie, une demoiselle dont on a beaucoup discuté l'identité.

Il est possible que Pierre Corneille ait fait sa cour à une certaine Mlle Millet, mais il semble bien plus probable que la fille qu'il découvrit se nommait Catherine Hue.[7] Issue comme lui d'une famille bourgeoise respectée, elle fut présentée à Pierre par un homme qui avait déjà un vif penchant pour elle. Elle préféra Corneille au premier et ils s'entretinrent souvent ensemble. Catherine s'intéressait aux lettres et, en particulier, à la poésie. Corneille lui soumettait sès vers qu'elle lisait en leur donnant des inflexions caressantes. Un jour Pierre lui adressa un sonnet galant dans le goût de l'époque:

> C'est donc avec raison que mon extrême ardeur
> Trouve chez cette belle une extrême froideur
> Et que sans être aimé je brûle pour Mélite. . . .[8]

Il lui donna ce nom et c'est elle qui l'a inspiré à écrire sa première comédie, Mélite, dont elle est l'héroïne.[9]

En 1629 Corneille se mit en rapport avec l'acteur Guillaume Gilbert, sieur de Montdory, le chef de la troupe du Marais au sujet de son premier manuscrit: Mélite ou les fausses lettres. Que ce fût le don évident de Corneille pour la scène, ou la perspective d'un

premier rôle savoureux qui avait séduit Montdory, on ne saura jamais, mais le fait demeure que sa troupe joua la pièce à Paris où elle remporta un très vif succès.

Voici donc les grands événements de la vie de Corneille jusqu'à ce que sa première pièce lui eût valu l'estime du public. Heureusement pour nous, le génie de Corneille était dynamique et il essaya toujours d'améliorer ses vers, sa présentation et sa compétence, et il nous légua aussi des tragédies comme Le Cid, Horace, Cinna, et Polyeucte. Cependant, dans cet essai nous ne nous occuperons que de ses cinq premières comédies: Mélite, La Veuve, La Galerie du Palais, La Suivante et La Place Royale, qui constituent en quelque sorte un groupe autonome même si, comme il nous arrivera de le constater, elles offrent de nombreuses parentés avec les pièces suivantes. Nous allons discuter et examiner à fond la vision de la femme et les rôles féminins chez Corneille dans ces comédies. Dans ces cinq pièces, il y a une évolution marquée de l'étendue et de la nature du rôle féminin. Au début de la carrière du dramaturge, ses personnages féminins n'étaient pas très différents des stéréotypes transmis par les pastorales et les tragi-comédies d'Espagne et d'Italie. Cinq années plus tard, quand Corneille écrivit La Place Royale, son héroïne Angélique n'était plus la caricature creuse d'une jeune femme, mais une femme vivante, douloureusement consciente qu'on l'ait traitée comme un jouet.

Pour déterminer comment la perception de la femme chez Corneille a évolué il est nécessaire d'examiner de près les personnages féminins de toutes les pièces du point de vue du réalisme, du langage, de la

profondeur et de la morale. Pour cela il nous paraît nécessaire de fournir une description brève de la comédie en France, des influences du théâtre italien et espagnol et des rôles féminins au temps du premier succès de Corneille. Nous pourrons ainsi mieux distinguer les caractéristiques que Corneille avait empruntées à la tradition de celles qu'il avait créées. Les personnages féminins de chaque pièce de Corneille seront comparés et contrastés avec ceux de la pièce précédente et leurs caractéristiques seront signalées. Examinons maintenant la comédie en tant que genre avant que Corneille ait écrit sa première pièce.

NOTES

[1] Louis Rivaille, Les Débuts de Pierre Corneille (Paris: Boivin et Cie, 1936), p. 26.

[2] André Stegmann, L'Héroïsme cornélien: Genèse et signification. Tome I: Corneille et la vie littéraire de son temps (Paris: Librairie A. Colin, 1968), p. 49.

[3] Robert Brasillach, Pierre Corneille (Paris: Librairie A. Fayard, 1938), p. 27.

[4] Ibid., p. 32.

[5] Ibid., p. 33.

[6] André Stegmann, op. cit., p. 16.

[7] Ibid., p. 72.

[8] Ibid., p. 74.

[9] Robert Brasillach, op. cit., p. 85.

CHAPITRE I

LA COMEDIE ET LES PERSONNAGES FEMININS EN FRANCE AVANT CORNEILLE

Lorsqu'on aborde l'histoire de la comédie au dix-septième siècle, la première observation qui frappe, c'est la rareté d'emploi du terme au début de cette période, sous le règne d'Henri IV et même pendant une grande partie du règne de Louis XIII. Ce ne fut que lorsque Corneille écrivit ses premières comédies que se développa une vraie comédie, exempte des actes de violence et des stéréotypes de la farce, de la commedia dell'arte et de la comedia espagnole. Dans ces pièces, en commençant par Mélite, il créa des situations et des personnages plus convaincants, surtout des personnages féminins. Mais les genres en faveur sous le règne d'Henri IV sont les tragédies, qui évoquent de façon pathétique une infortune; les pastorales, avec leurs chaînes d'amants éplorés, leurs magiciens et leurs satyres; les tragi-comédies romanesques, genre qu'Hardy "popularise" et auquel il donne ses caractéristiques.[1] D'après R. Guichemerre, le seul genre comique de l'époque est la farce, une pièce courte et simple, généralement écrite en octosyllabes, et toujours obscène et vulgaire. En dehors de ces farces, c'est dans la pastorale ou la tragi-comédie qu'il faudrait chercher des passages comiques et des personnages amusants comme l'aubergiste de Chryséide et Arimant, les satyres des pastorales, les vantards des tragi-comédies ou les épisodes bouffons, comme dans La Folie de Silène ou des morceaux satiriques contre les femmes, les courtisanes ou les maris trompés.[2]

En fait, de 1590 à 1630, la comédie était rare, la tragi-comédie et la pastorale satisfaisant les demandes de ceux qui ne s'intéressaient plus à la farce. Selon H.C. Lancaster et V. Fournel, la comédie dans sa forme la plus noble, la plus élevée, la plus littéraire, c'est la tragi-comédie et la pastorale; dans son état le plus bas et le plus populaire, c'est la farce.

Une des raisons du déclin de la comédie est le fait que dans la hiérarchie des genres, les lettrés tenaient la comédie pour un genre inférieur à la tragédie. Au dix-septième siècle, la comédie était essentiellement un poème dramatique d'intrigue, mettant en scène des personnages de petite condition, dans des actions tirées de la vie quotidienne.[3] Les personnages n'étaient pas des souverains et des princes, mais des bourgeois et des marchands; il n'y avait point d'affaires d'état, mais des intérêts privés. Tout cela était écrit dans un style moyen ou bas, et avait toujours un dénouement heureux.

Il n'en était pas ainsi à l'époque précédente. Après les moralités et les sotties, le nom de comédie avait obtenu droit de cité dans la langue: chez Marguerite de Navarre, il désigne indifféremment une pièce joyeuse ou sérieuse: et les comédies de La Nativité de Jésus-Christ, de L'Adoration des trois rois, des Innocents prennent place à côté de la comédie des Deux Filles et des deux mariées.[4] Le mot reprend son sens actuel avec les membres de la Pléiade, c'est-à-dire, Jodelle, Grévin, Remy Belleau, Odet de Turnèbe et Larivey, mais il tombe ensuite en discrédit pendant près d'un demi-siècle.

Les comédies jouées en France pendant la Renaissance étaient, les unes (dans les collèges) en latin, d'autres en français, et

d'autres en italien. Il y avait déjà une longue concurrence entre le genre comique emprunté aux Italiens de l'antiquité et des temps modernes, et le genre national de la farce. Pendant le seizième siècle, le nom de "comédie" servit d'étiquette aux pièces les plus diverses; il suffisait qu'elles eussent un dénouement heureux. Ainsi Le Ballet comique de la reine (1581), où nous ne trouvons aucun trait comique. Il doit cette épithète à "la belle, tranquille et heureuse conclusion."[5]

Dès le début de ce siècle on avait traduit des comédies romaines. En 1500 Jean Meschinat avait traduit L'Amphytrion de Plaute en français et trois traductions de L'Andrie de Térence parurent entre 1537 et 1565.[6] La Pléiade avait l'ambition de créer une comédie "régulière" fondée sur les "archétypes" des Anciens. Cependant, la comédie scolaire en latin n'était accessible qu'à un public humaniste de maîtres et de collégiens et la comédie pseudo-classique de Jodelle et Baïf était sans vitalité. Donc, la comédie régulière, au lieu de se modeler sur les Anciens, commençait à imiter la comédie italienne que des compagnies venues d'Italie avaient fait connaître aux spectateurs parisiens. Pendant ce temps, la farce, retranchée à l'Hôtel de Bourgogne, monopolisait le domaine légitime de la comédie. Les Parisiens affluaient vers ces comédies animées et laissaient la comédie régulière au public de la Cour, des collèges et au clergé.

La farce était un genre qui se déroulait dans un seul lieu, ou bien dans deux ou trois lieux voisins. Les personnages ne dépassaient guère le nombre de quatre. Maintes fois, le sujet était tiré de la réalité contemporaine comme, par exemple, la femme battue par son

mari, un époux tyrannisé ou trompé, des prêtres aux moeurs dissolues, etc.[7] L'action de la farce était très différente de celle de la comédie. L'imbroglio était inconnu. Souvent la pièce n'était qu'une parade de foire, rudimentaire. Si réduite que fût l'action, elle donnait en général une impression de mouvement. Comme dans maint conte ou fabliau, le thème de la farce pouvait se réduire à une "finesse": soit un bon tour, soit une adroite friponnerie, soit une trouvaille ingénieuse. Dans la farce les principaux personnages étaient caractérisés par leur métier ou par leur situation conjugale. Le dénouement habituel des comédies, c'est-à-dire, le mariage d'un couple d'amoureux, était presque toujours absent de la farce.

La vie conjugale, étant remplie de querelles et de tromperies, fournit un riche trésor de sujets pour des farces. Il arrivait que le mari ait les plus gros défauts: la colère, l'ivrognerie ou la paillardise. Mais, conformément à la tradition médiévale, ceux-ci étaient généralement attribués à l'épouse.[8] D'habitude, la femme des farces traitait le mari en esclave; elle était volage et rusée et menait une vie scandaleuse. La femme à qui l'on faisait la cour résistait un peu, non par vertu, mais par affectation ou par crainte du qu'en-dira-t-on, et bientôt elle capitulait. Son imagination était fertile en moyens de cacher l'amant dans sa maison et de le faire sortir à la barbe du mari.[9] Tous les personnages de la farce, comme dans la commedia dell'arte, devenaient des types et leur caractère se réduisait à quelques traits; leur langage et leur comportement donnaient beaucoup de relief à leur vice ou à leur ridicule.

Comment expliquer le goût pour la farce? A la fin du seizième siècle, le public était plus varié et moins cultivé que celui qui avait applaudi les comédies latines et il attachait peu d'importance au respect des règles et à l'imitation fidèle des Anciens et des Italiens. Et certaines des comédies récentes ne l'amusaient guère. La farce et la commedia dell'arte révélèrent aux Français un rythme rapide et un comique de gestes et de mots qui n'étaient pas raffinés, mais qui déchaînaient les rires. En outre, le public y retrouvait un thème dont il ne se lassait point: les défauts des femmes. Les femmes continuaient à servir de cible: La Malice des femmes avec la farce de Martin Baton et Le Plaisant Caquet des femmes sont des titres typiques.[10] Fort significatif est le titre de cette farce, éditée à Lyon en 1595: Farce joyeuse et profitable à chacun, contenant la ruse, méchanceté et obstination d'aucunes femmes.[11]

Tout en condamnant l'ancien théâtre, les premiers auteurs de comédies firent à la farce des emprunts indéniables. Les personnages que Jodelle choisit pour sa comédie Eugène (1552) étaient farcesques: une femme infidèle, un mari stupide et incroyablement complaisant, un amant qui était de surcroît un abbé paillard.[12] Comme les auteurs de farces, Jodelle critiqua les défauts de plusieurs classes sociales: le clergé, les avocats et les financiers.

La farce continua d'influencer plus ou moins les auteurs qui cultivaient les nouveaux genres dramatiques. Trotterel nous offrira des exemples de comédie farcesque. Nous relevons aussi dans plusieurs tragi-comédies des emprunts à la farce. Celle des Enfants de Turlupin contient les noms bien connus de Turlupin et de Garguille et nous fait

assister à une querelle conjugale.[13] Dans celle des Amours du seigneur Alexandre et d'Annette (1619), la scène d'injures et de coups entre mari et femme est aussi animée que le début de l'ancienne farce de Tarabin et Tarabas.[14] La refonte en tragi-comédie du Tyr et Sidon de Schélandre (1628) met en scène un vieux mari, ivre et impuissant, sa jeune femme, et l'amant de celle-ci, une situation de farce typique.[15]

La farce légua à la scène comique française bien des personnages et des situations bouffons. La nourrice ou la servante qui sert d'entremetteuse, les femmes rusées et infidèles, les maris pusillanimes, les domestiques intrigants, les grosses plaisanteries des personnages grotesques, les plaisanteries gaillardes et les échanges de baisers continuèrent à paraître sur la scène. Ce ne fut que plus tard que des dramaturges comme Corneille commencèrent à respecter les bienséances dans le théâtre.

A la tradition nationale de la farce s'ajoutèrent les influences italiennes de la commedia erudita et la commedia dell'arte, influences qu'il est souvent difficile de distinguer l'une de l'autre. L'influence italienne sur le théâtre comique français était partiellement dû à Larivey (1535?-1611?) qui avait traduit et adapté des pièces italiennes à l'esprit français. Les six premières comédies de Larivey sont Le Laquais, La Veuve, Les Esprits, Le Morfondu, Les Jaloux, et Les Ecoliers. Les trois dernières s'intitulent La Constance, Le Fidèle, et Les Tromperies.[16] Dans son plus grand effort d'invention, Larivey n'était qu'un arrangeur qui accommodait à la française des pièces étrangères; le plus souvent même, c'était un

simple traducteur, Ses neuf pièces, sans aucune exception, sont tirées de l'italien, et l'on connaît l'original de chacune.[17] Larivey arrangeait, en francisant le dialogue, en modifiant le plan, en changeant le lieu de l'action, les noms des personnages et en supprimant des scènes et même des rôles. Ses pièces sont des comédies d'intrigue amoureuse qui se déroulent à travers un imbroglio presque toujours difficile à suivre. On y rencontre beaucoup de maris dupés, de filles séduites, de femmes perdues, de valets fripons, personnages stéréotypés des comédies latines ou caricatures de la réalité contemporaine.[18] Ces pièces abondent en détails curieux sur la vie et les moeurs de l'époque. Mais, le véritable intérêt de son oeuvre est d'avoir mis à la disposition et à la portée des auteurs comiques français le trésor emprunté par lui à la comédie italienne qui exerça sur la scène française une grande influence.

Il y avait deux sortes de comédies italiennes. D'abord, la comédie littéraire, qui se nommait la "commedia erudita" ou "sostenuta." Cette comédie était issue des comédies latines des humanistes italiens, lesquels connaissaient à fond le théâtre de Plaute et de Térence.[19] Elle était cultivée par de très nombreux auteurs comme l'Arioste, Machiavel, L. Alamanni, le cardinal Bibbiena et Giordano Bruno. Avant d'être représentées devant le grand public par des troupes professionnelles, elles étaient jouées par des amateurs dans des fêtes princières. La représentation était embellie entre les actes d'intermèdes (intermezzi) pastoraux ou mythologiques, avec instruments, chants et danses.[20] Ces pièces avaient une fin toujours heureuse et l'action aboutissait presque toujours à un mariage, quelquefois à deux, et le langage était celui de tous les jours.

La matière était tirée avant tout des comédies de Plaute et de Térence. Les personnages de la comédie romaine sont facilement reconnaissables: le parasite, le miles gloriosus, la courtisane, le couple de jeunes amoureux et les vieillards avares et amoureux. L'intrigue est romanesque: des adultes ou des enfants sont enlevés, leur famille les perd de vue, à la fin de la pièce parents et enfants se reconnaissent. La seconde source à laquelle puisent les auteurs de ces comédies, c'est le riche trésor des nouvelles italiennes et particulièrement Le Décaméron.[21] Ces histoires offrent beaucoup d'intrigues amoureuses, avec les divers moyens de séduire une femme mariée et de pénétrer secrètement dans sa maison. Il y a beaucoup de travestissements: jeunes filles travesties en hommes, jeunes amoureux en habits féminins.

Certaines de ces comédies nous semblent fort peu comiques parce qu'elles sont alourdies de très longs discours. Dans la plupart, le comique est créé par les situations et les incidents, et par les facéties et les bons tours (burle) des personnages ridicules. Les personnages créés par les Italiens comme la jeune fille amoureuse, l'épouse infidèle, l'entremetteuse ou la maquerelle émigrèrent dans les comédies françaises.

La deuxième sorte de comédie italienne, la commedia dell'arte, unit les traditions populaires aux littéraires, et créa une forme de comédie où les éléments romanesques et lyriques se combinèrent à l'observation de la vie réelle.[22] Le premier contrat qu'on ait retrouvé concernant une compagnie dell'arte date de 1545. Dès son séjour à Rome, qu'il quittera en 1557, Du Bellay remarqua au Carnaval,

les bouffonneries de Zany avec son Magnifique vénitien.[23] Une compagnie de comédiens comptait de neuf à treize acteurs, surtout des acteurs masculins. En 1564, on note pour la première fois la présence d'une femme. Les principaux acteurs étaient masqués. Les personnages étaient des types; le public identifiait chacun à son costume, à son aspect physique, à son langage, à ses gestes et aux accessoires qu'il portait. Voici les principaux personnages d'un ensemble de comiques italiens: deux vieillards (Pantalon et le Docteur), premier et second Zani (valets comiques, par exemple, Brighella et Arlequin), le Capitaine, premier et second Amoureux (Innamorato), première et seconde Dame (Donna innamorata) et la Soubrette (Fantesca).[24]

On reconnaît leur origine, ainsi que maint canevas; ils proviennent de la commedia erudita, et c'est elle qui leur fournit le vieillard ridicule, le Zanni, le couple d'amoureux, la servante, le fanfaron et le pédant, qui prit le nom de Dottore gradué de quelque université. Ces acteurs devaient savoir sauter, danser et chanter. Ils avaient la gesticulation des clowns et l'agilité des acrobates. Ils improvisaient d'après des canevas ou scénarios établis à l'avance et leur mémoire utilisait un vaste répertoire de tirades et de lazzi (gestes et pantomimes exprimant la joie, la peur, la jalousie, etc.). Les comédiens choisissaient pour leur spectacle un sujet approprié qu'ils empruntaient à quelque comédie ancienne ou moderne, ou qu'ils imaginaient eux-mêmes. Ils l'adaptaient à leur théâtre, le modifiaient, réunissant parfois ensemble des matériaux provenant de sources différentes, et jouaient ensuite le squelette d'action

théâtrale ainsi obtenu ("scenario").[25] Le texte de chaque rôle était presque entièrement abandonné à l'ingéniosité de l'acteur qui le remplissait. Tous les rôles, qu'elle que fût leur variété, étaient ramenés à certains types fondamentaux, dont les uns portaient un caractère littéraire--les Amoureux (Innamorati), par exemple, tandis que les autres s'inspiraient des masques comiques populaires, quelque peu modifiés sous l'action du théâtre littéraire.

Les personnages féminins de la commedia dell'arte exerceront une grande influence sur les rôles féminins du théâtre comique français avant la Mélite de Corneille. Examinons de plus près ces personnages féminins, en commençant par la Soubrette. Les Italiens l'appelaient Fantesca ou Servetta. Le type scénique de la Soubrette dans la commedia dell'arte avait du relief et était même un peu grossier: c'était une paysanne forte et délurée; "piquante, rusée, la langue bien pendue, les manières libres":[26] ainsi la caractérisait P.J. Martelli. Elle n'avait pas froid aux yeux, parlait librement à ses maîtres, parfois avec insolence, et avait la parole prompte ainsi que le geste. Tout en aidant sa maîtresse dans ses aventures amoureuses, elle n'oubliait pas non plus ses propres affaires. Les Amoureux ne lui faisaient pas la cour, mais les Zani lui consacraient beaucoup de leur temps; les Vieillards la poursuivaient aussi, quand l'occasion se présentait. La Soubrette se mariait parfois au dénouement; quelquefois elle était mariée dès le début de la pièce, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir des soupirants qu'elle rendait heureux. En Italie les rôles féminins furent confiés aux femmes avant que cet usage se fût répandu en Europe; cependant, à cause de la nature parfois indélicate

de la Soubrette ces rôles étaient encore souvent joués par des hommes.[27]

Passons à un autre personannage féminin important, c'est-à-dire, l'Amoureuse. Les Amoureuses (Innamorati) n'apparurent dans les troupes de comiques italiens qu'après les autres personnages, et c'est en effet autour de leur amour, qui rencontrait des obstacles divers, que se nouait l'intrigue, les valets accumulant les ruses et les tours, et les vieillards jaloux et soupçonneux, rageant et maudissant. Les amoureuses prenaient naturellement part, elles aussi, aux tromperies et aux poursuites. Les actrices choisies pour ces rôles étaient toujours jeunes et belles et l'on les habillait élégamment et l'on les grimait joliment. Les amoureuses vivaient généralement auprès de leurs parents; mais elles mènaient aussi parfois une existence indépendante. Elles étaient des jeunes filles ou des veuves; si elles étaient mariées, leur mari était d'ordinaire un vieillard (Pantalon).[28]

Il y avait encore de nombreux personnages qui jouaient des rôles épisodiques ou qui ne paraissaient qu'en qualité de figurants. Les vieilles femmes étaient rares dans la commedia dell'arte; quand elles y figuraient, on leur faisait ordinairement jouer le rôle d'entremetteuse ou de nourrice, et ce n'est que très rarement que nous les voyons mariées à Pantalon ou au Docteur.

La commedia dell'arte continua à refléter l'esprit de la Renaissance avec son culte du corps et son ardent érotisme: on profitait de toute occasion favorable pour faire paraître en scène des femmes aussi peu vêtues que possible, dans les épisodes de

poursuites et de bagarres nocturnes par exemple, quand la scène, d'ailleurs, demeurait éclairée; dans les naufrages, sans parler des scènes mythologiques.[29]

Un des mérites de cette comédie italienne du point de vue de la culture générale, est le rôle qu'elle joua dans l'histoire de l'émancipation féminine, en autorisant les femmes à monter sur scène, réforme qui eut une répercussion immense sur le développement de l'art théâtral. L'opinion publique favorisa cette intrusion de l'élément féminin au théâtre, et le clergé lui-même ne s'y opposa pas trop, car on avait été obligé de constater que les adolescents fardés qui jouaient les jolies femmes provoquaient souvent des excès d'un genre spécial.[30]

Dès le début, les actrices professionnelles jouirent d'une grande popularité, comme nous le prouvent certaines références contemporaines. Il était naturel qu'on leur donnât des rôles plus grands et plus sympathiques. Ainsi, dans la commedia dell'arte se développèrent des duos d'amour (duos que nous trouvons guindés et précieux maintenant, mais qu'on aimait à l'époque).[31] Après l'introduction des actrices par des troupes italiennes telles que la compagnie i Gelosi, la dame fut plus visible et obtint un plus grand rôle. Donc, l'importance de la Soubrette devint le complément des Zanni, reflétant sa maîtresse comme le Zanni refléta son maître.[32]

Que fut le résultat des influences de la commedia dell'arte sur la comédie française? Dans ce qu'on considère le chef-d'oeuvre de la comédie française pendant la Renaissance, Les Contents (1584) d'Odet de Turnèbe, nous voyons l'influence de la commedia dell'arte

dans l'intrigue amoureuse. Genvière est un personnage entièrement sympathique et son rôle est beaucoup plus grand que celui de ses compléments des pièces antérieures. Ici pour la première fois apparaît le duo d'amour (acte V, scène iii) dans l'esprit des dialogues amoureux de la commedia dell'arte--c'est le premier exemple d'un duo d'amour dans la comédie française.[33]

Les Corrivaux de Pierre Trotterel, imprimé en 1612, comporte l'intrigue typique de la commedia dell'arte qui tourne autour d'une servante ou d'un serviteur.[34] Almerin, le valet de Brillant, drogue son maître, emprunte ses vêtements, et, sous ce déguisement, prend sa place à un rendez-vous et jouit des faveurs de Clorette. D'autres caractéristiques de la commedia dell'arte sont des somnifères administrés par Almerin à son maître et l'onguent utilisé par Clorette sur l'oreiller de son père pour causer le sommeil quand elle veut introduire son amant dans sa chambre.

La Comédie des proverbes d'Adrien de Montluc fut écrite en 1616 (d'après les frères Parfaict), ou, peut-être, encore plus tard que cela. La pièce consiste en trois actes, longueur normale pour les scénarios de la comédie improvisée. Elle contient des éléments romanesques comme un enlèvement consenti, des déguisements et l'intervention d'une voyante.[35]

Pourquoi cette grande influence de la commedia dell'arte sur la scène comique française? D'abord, parce que le goût d'Henri III et de sa mère Catherine de Médicis pour cette comédie fut partagé par la Cour de France, où les Italiens étaient nombreux, par la noblesse, et par les bourgeois des villes. La commedia dell'arte bénéficia

surtout de la faveur d'Henri III, qui, lorsqu'il avait fui la Pologne, avait applaudi à Venise les Gelosi.[36] Dès la fin du règne de son frère on avait vu à Paris Pantalon et les Zanni (décembre 1570) et en 1571 les Gelosi jouèrent une comédie devant la Cour. En 1576 Henri III s'empressa de les faire revenir à Paris et il soutint les comédiens italiens contre les rigoristes du clergé et du Parlement de Paris.[37] Leur succès tenait aussi au fait que ces acteurs s'exprimaient plus par les gestes et les jeux que par les paroles. Les personnages étant des types fixés une fois pour toutes, les spectateurs devinaient à première vue leur caractère et prévoyaient leur comportement. De plus, cette comédie vive et animée fournissait ce qui manquait en général à la comédie issue de la commedie erudita: le mouvement continu, la rapidité du rythme, les jeux de scène burlesques, les coups, les cabrioles, les gags et le gros comique. Aucun problème social et moral n'était posé: c'était un théâtre d'évasion.

L'influence de l'Espagne sur les moeurs et les coutumes françaises succéda à celle de l'Italie. La société de Louis XIII était pénétrée d'un esprit aventureux, sensible et sensuel, qu'elle était heureuse de retrouver dans la comedia espagnole. La vie du gentilhomme français de ce temps nous rappelle, à plus d'un titre, celle du caballero espagnol.[38] L'épée jouait un aussi grand rôle dans la vie du gentilhomme français que dans la vie du gentilhomme espagnol. La manie des duels sévissait en France presque avec la même fureur qu'en Espagne. Comme en Espagne, c'était pour la femme que s'accomplissaient ces prouesses. Mais la femme française vivait dans d'autres conditions que les "damas" espagnoles du temps de Lope et de Calderón.

Les femmes espagnoles étaient condamnées à un rôle très inférieur et leurs maris ou leurs frères avaient sur elles un pouvoir presque despotique. En France à cette époque, l'influence de la femme grandissait et elle intervenait même dans la direction des affaires politiques. Son commerce n'entraînait pas les mêmes dangers qu'en Espagne; c'était le devoir de tout galant homme de causer avec les dames; et cela contribua certainement à adoucir et à affiner les moeurs de l'ancienne chevalerie.[39] Donc, l'influence espagnole n'atteignit pas la grande majorité de la nation française et ce fut surtout parmi les classes supérieures, les "dix mille" qu'on trouvait la manie des duels, la galanterie romanesque et les jeux de la pastorale.

La comedia espagnole--comme d'ailleurs la commedia italienne--était avant tout une comédie d'intrigue, où l'auteur cherchait davantage les situations romanesques et les retournements imprévus que la vérité dans la peinture des caractères ou des moeurs. Substitutions, déguisements, stratagèmes, méprises et quipropos--voilà les ressorts et les situations qu'on retrouvera dans toutes les comédies du temps.[40]

C'est un fait bien connu que tous les traits caractéristiques d'une société apparaissent dans sa littérature et surtout dans son théâtre. La comedia est l'expression la plus fidèle de l'esprit espagnol. Comme les mystères du Moyen âge, elle ne distinguait pas les genres; on y retrouve le sublime et le vulgaire, le pathétique et le bouffon. Depuis le roi jusqu'au dernier paysan, toutes les classes y apparaissent; les plus grands événements historiques comme les

incidents les plus futiles de la vie privée y prennent place.[41] Tandis qu'en France les vertus chevaleresques s'épuraient, en Espagne, s'accommodant à l'esprit du Moyen âge, elles conservaient leur barbarie et leur grossièreté. Les trois éléments de la civilisation du Moyen âge: la religion, l'honneur et la galanterie se confondaient dans la comedia. Tous ces éléments étaient plus vivaces en Espagne que partout ailleurs. Le culte de l'honneur et de la femme, la fidélité, le respect de l'ennemi même avaient trouvé parmi les Espagnols leurs champions les plus enthousiastes. L'honneur devint l'objet d'un véritable culte, une loi sociale redoutable, étouffant toute idée ou tout sentiment humain, une puissance tyrannique à laquelle tout homme devait obéissance. Ce culte de l'honneur est aussi grand chez les femmes de la comedia, mariées ou non, que chez les hommes. Elles n'ont ni trêve, ni repos jusqu'à ce qu'elles aient vengé leur affront, et elles sont capables de subir les épreuves les plus dures pour obtenir réparation.[42]

D'ailleurs, dans la société espagnole la femme jouait un rôle inférieur; mariée, elle était entièrement soumise à l'autorité de son mari qui au nom de l'honneur, et sous le moindre prétexte, pouvait lui ôter la vie. Le père exerçait le même pouvoir absolu sur sa fille; il lui choisissait son époux, le plus souvent sans la consulter. Les pères étaient jaloux de l'honneur de leurs filles, jusqu'au ridicule. A défaut d'un père, c'est le frère qui exerçait cette autorité sur sa soeur; et lorsque l'honneur de celle-ci était menacé, son propre honneur l'était également, et aussitôt il avait recours à son épée. Donc, la plupart des pièces espagnoles

retentissent du cliquetis des épées; il n'en est pas où il n'y ait quelques duels, d'où leur nom de "comédie de cape et d'épée."[43]

C'est l'amour qui forme le noeud de l'intrigue des pièces espagnoles. Un autre sentiment, proche parent de l'amour, fort utilisé par les caballeros des comedias, est la jalousie. Il était aussi facile d'exciter la jalousie du cabellero que de blesser son honneur; et sa jalousie éveillée, il était prompt à tirer l'épée.

Tous les héros et les héroïnes de la comedia se ressemblent beaucoup; ils agissent tous de la même manière dans des circonstances identiques.[44] L'exagération est un des traits essentiels de la comedia. Les situations sont toujours poussées à l'extrême; les intrigues infiniment compliquées tiennent à un fil, et les personnages, aussi bien dans leurs façons d'agir que dans leurs sentiments, ignorent la mesure. Qu'il s'agisse d'amour, de haine, de loyauté, de fidélité, de cruauté ou de vengeance, l'homme et la femme espagnole s'abandonnent entièrement à la passion qui les domine.

Familiarisons-nous avec les rôles féminins de la comedia, rôles qui inspireront les auteurs comiques français, et surtout Corneille. D'abord, la mère. Elle n'apparaît jamais dans la comedia parce que l'esprit espagnol l'entoure du respect dû à la mère de Jésus-Christ. La femme mariée apparaît presque aussi rarement, et si parfois elle sort du foyer sacré pour monter sur la scène, elle marche avec une gravité noble. Elle ne doit jamais oublier ses devoirs et sa servitude. Lorsqu'elle les oublie dans ses actes ou seulement dans ses pensées, elle tombe bientôt victime du plus effroyable des châtiments. On devine qu'elle habite un monde à part où l'étranger ne pénètre pas,

et que le mari exerce sur elle une justice patriarchale et barbare.[45] En France au contraire, à la même époque, à la cour ou à la ville, la femme conquiert son indépendance, préside des salons et décide des réputations littéraires.

Cette conquête d'une dignité et d'un rôle pour la femme, dans les rapports avec l'autre sexe et dans la société, est le résultat du mouvement précieux. Ce mouvement, dès les années vingt et trente, lorsque commence la montée sociale de la bourgeoisie et la vie élégante a permis la diffusion du savoir et de la politesse mondaine des catégories privilégiées par la naissance aux catégories sociales économiquement favorisées.

A cette époque paraissent plusieurs livres revendiquant l'égalité de la femme dans le domaine des sentiments et de l'esprit. En 1622 Mlle de Gournay publie L'Egalité des hommes et des femmes, une oeuvre qui affirme la parité intellectuelle de l'homme et de la femme, et en 1626 dans Le Grief des dames elle se plaint du sort des femmes cultivées et indépendantes.[46]

Quelques décennies plus tard, le salon de Mme de Sablé, mieux encore que la chambre d'Arthénice, mettra à la mode une nouvelle façon d'envisager les rapports entre l'homme et la femme, qui sanctifie l'idée qu'une tendre amitié pourrait exister entre eux. Le mouvement précieux atteignit son plus haut degré de perfection en France et n'exerça pas une grande influence en Espagne, où les idéaux chevaleresques continuèrent à fleurir. La comedia espagnole, en reflétant les moeurs répandues à l'époque, présente la femme incapable de choisir son destin.

Quand la comedia nous montre la femme trompant une incessante surveillance, elle ne nous fait point sortir de la réalité espagnole et nous voyons souvent des jeunes filles rendre secrètement visite à celui qu'elles aiment.[47] Elles savent que pas une seconde leur honneur ne risquera d'être en péril, puisqu'il repose sur celui d'un caballero. La comedia, bien entendu, idéalise toutes ces coutumes, mais elle ne les travestit point.

Il y a aussi un code d'honneur pour les femmes dont les règles sont à la fois terribles et subtiles. Quand les héroïnes de la comedia sont mariées, leur devoir est d'une effrayante simplicité. Elles ne doivent pas supporter un mot qui puisse paraître une atteinte à leur vertu, et, si ce mot est monté jusqu'à leurs oreilles, elles doivent offrir leur vie à leur époux pour laver cette souillure qu'elles n'ont pu éviter.[48] Mais, d'habitude ce sont des jeunes filles qui sont mises en scène, et, tout en gémissant, les plus loyales acceptent l'horrible situation qui leur est faite. Elles peuvent enlever l'honneur (même sans le vouloir) à ceux qui sont responsables d'elles, et elles ne peuvent pas toujours le leur rendre. Quand le moyen s'en présente pourtant, elles ne le discutent pas, même s'il leur brise le coeur. Elles n'ignorent point ce qu'elles risquent, quand elles s'abandonnent à leur passion.[49] Aussi y apportent-elles les exigences les plus délicates. On ne les mérite que par des soumissions assez humbles pour satisfaire un orgueil qui consente à s'abaisser. Il faut qu'elles sentent en l'homme un esclave qui se réveillera tyran. Elles veulent être certaines que c'est bien elles qu'on aime, et non point un charme particulier qu'un hasard pourrait leur enlever.[50]

La comedia est tout à la fois une tragédie et une comédie. Dans le répertoire inépuisable de Lope et de ses disciples, sans parler des dénouements heureux, il y a beaucoup de situations franchement plaisantes. A côté des héros et héroïnes nobles et graves, marchent leurs domestiques dont les plaisanteries gardent toujours la saveur du terroir, ce qui peut soulever les rires les plus légitimes. Les valets et les servantes tiennent des rôles presqu'aussi importants que ceux de leurs maîtres et maîtresses. Le valet (gracioso) est l'incarnation de la lâcheté, de la gourmandise et le représentant d'une certaine sagesse égoïste et timorée.[51] Tantôt il se borne à émailler le dialogue de ses remarques bouffonnes et à faire rire par ses lâchetés. Tantôt il prend la place de son maître et fait le gentilhomme. La servante de la comedia espagnole, aussi rusée et bavarde que le valet, est la confidente et la conseillère de sa jeune maîtresse. Réaliste et sans scrupules, elle sait bien "ferrer la mule," et ne refuse pas l'argent qu'on lui offre pour seconder une entreprise amoureuse. Beaucoup sont des coquettes qui s'amusent à faire languir les valets qui leur font la cour. Comme les soubrettes de la commedia dell'arte, elles sont plus libres dans leurs mouvements que leurs jeunes maîtresses qui sont séquestrées et jalousement gardées par un père ou un frère. Ce sont elles qui servent d'intermédiaire entre les amoureux et qui donnent de l'espoir à un soupirant ou réchauffent une ardeur encore timide.[52]

Tous les personnages féminins de la comédie française au début du dix-septième siècle subirent l'influence de la comedia espagnole et des commedias italiennes. La femme dans le théâtre français, et

surtout dans la comédie, devint un mélange des traits des femmes de la farce nationale, de la comedia espagnole et de la commedia dell'arte. Les comédies de Corneille aussi refléteront ces influences, mais, peu à peu, l'auteur va se débarrasser de ces stéréotypes et créer un nouveau genre de comédie et de personnage féminin. Dans le deuxième chapitre nous allons étudier l'évolution des personnages féminins de Corneille en ce qui concerne le langage, les moeurs, les valeurs, le milieu social, les éléments que Corneille a empruntés au théâtre contemporain et ceux qu'il a introduits lui-même. Mais revenons aux personnages féminins des pièces du début du dix-septième siècle.

La servante, comme la Fantesca italienne et la servante espagnole, obtint un rôle plus sympathique et plus intéressant. Elle était plus qu'une simple confidente à qui sa maîtresse ouvrait son coeur. Souvent aussi, elle avait beaucoup de relief. Elle avait son franc-parler, donnait des conseils, se montrait coquette ou facile et aimait bavarder. Quelques servantes, hardies et réalistes, savait mener à bien une intrigue amoureuse, palliant ainsi la passivité obligée des jeunes filles qu'elles servaient. Elles donnaient souvent des conseils judicieux à des filles romanesques ou trop passionnées. Généralement les servantes étaient beaucoup plus sensées et lucides que leurs maîtresses et elles avaient le génie de l'intrigue.[53]

Les jeunes filles aussi reflétèrent l'influence espagnole et italienne. En général elles étaient très audacieuses et entreprenantes. Plus énergiques que les jeunes gens, c'était elles qui menaient l'intrigue et qui, par ses stratagèmes, conquéraient l'homme qu'elles voulaient épouser. Malgré la surveillance étroite dont elles

étaient l'objet, elles trouvaient toujours un moyen pour rencontrer leur galant. "Tantôt elles s'échappaient secrètement chez elles; tantôt elles faisaient venir leur amoureux le soir à leur fenêtre pour lui parler d'amour; tantôt encore, elles s'arrangeaient pour le rencontrer dans une maison voisine où elles se croyaient à l'abri des regards indiscrets."[54]

Elles étaient aussi jalouses que leurs galants et un simple soupçon ou une légère présomption suffisait à provoquer chez elles la colère la plus vive contre celui qu'elles croyaient infidèles et qu'elles accablaient sous un flot de reproches. Ces amoureuses capables de tant de passion se montraient en revanche particulièrement froides et cruelles envers ceux qui n'avaient pas réussi à toucher leur coeur.[55] Les hommages de ces amants leur étaient insupportables. Inflammables, romanesques, rendues hardies par l'amour qui leur inspire des actions audacieuses, passionnées et jalouses de l'homme qu'elles aiment, méprisantes pour les soupirants qu'elles rebutent, les jeunes filles de ce théâtre se ressemblent toutes.

L'influence espagnole se manifeste aussi dans la représentation de l'épouse et de la mère. Entourées d'un respect sacré, elles paraissent rarement sur le théâtre français. Il est exceptionnel que la mère ait un caractère original et dans presque tous les cas, elle n'a qu'un rôle conventionnel. Elle a la même fonction dramatique que le père, c'est-à-dire, elle présente un obstacle aux inclinations naturelles de ses enfants. Elle se montre despotique et intéressée, empêche sa fille de rejoindre un amoureux et entend la marier à un riche parti, quelles que soient ses répugnances.[56]

Bref, voilà les personnages féminins stéréotypés du théâtre comique en France avant Corneille. Il va sans dire qu'il existe d'autres variantes des rôles susmentionnés que nous n'avons pas traités à fond. Dans le deuxième chapitre, nous allons examiner comment le génie de Corneille les a rendus plus réalistes et plus vivants.

NOTES

[1] Roger Guichemerre, La Comédie avant Molière 1640-1660 (Paris: Librairie A. Colin, 1972), p. 11.

[2] Ibid., p. 11.

[3] René Bray, La Formation de la doctrine classique en France (Lausanne: Librairie Payot et Cie, 1931), p. 33.

[4] Victor Fournel, Le Théâtre au dix-septième siècle: La Comédie (Genève: Slatkine Reprints, 1968), p. 1.

[5] Raymond Lebègue, Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite (Paris: Hatier, 1972), p. 170.

[6] Willard Smith, The Nature of Comedy (Folcroft: Folcroft Press Inc., 1969), p. 116.

[7] Raymond Lebègue, op. cit., p. 25.

[8] Ibid., p. 32.

[9] Ibid., p. 32.

[10] Ibid., p. 133.

[11] Ibid., p. 129.

[12] Ibid., p. 129.

[13] Ibid., p. 150.

[14] Ibid., p. 150.

[15] Ibid., p. 150.

[16] Victor Fournel, op. cit., p. 6.

[17] Willard Smith, op. cit., pp. 116-117.

[18] Victor Fournel, op. cit., p. 7.

[19] Raymond Lebègue, op. cit., p. 77.

[20] Ibid., p. 78.

[21] Ibid., p. 78.

[22] Gustave Attinger, L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français (Genève: Slatkine Reprints, 1969), p. 8.

[23] Raymond Lebègue, op. cit., p. 135.

[24] Constant Mic, La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles (Paris: Chez J. Schiffrin, aux Editions de la Pléiade, 1927), p. 28.

[25] Ibid., p. 26.

[26] Ibid., p. 56.

[27] Ibid., p. 56.

[28] Ibid., p. 63.

[29] Ibid., pp. 84-85.

[30] Ibid., p. 164.

[31] R.C.D. Perman, "The Influence of the Commedia dell'arte on the French Theatre before 1640," French Studies, 9 (October 1955), p. 294.

[32] Ibid., p. 303.

[33] Ibid., p. 296.

[34] Ibid., pp. 297-298.

[35] Ibid., p. 299.

[36] Raymond Lebègue, op. cit., p. 136.

[37] Ibid., p. 137.

[38] Guillaume Huszar, Pierre Corneille et le théâtre espagnol (Paris: Librairie E. Bouillon, Editeur, 1903), p. 194.

[39] Ibid., pp. 195-196.

[40] Roger Guichemerre, op. cit., pp. 5-6.

[41] Guillaume Huszar, op. cit., p. 133.

[42] Ibid., p. 152.

[43] Ibid., p. 156.

[44] Ibid., p. 166.

[45] E. Martinenche, La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine (Genève: Slatkine Reprints, 1970), p. 80.

[46] Cecilia Rizza, "La Condition de la femme et de la jeune fille dans les premières comédies de Corneille," dans Onze Etudes sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle, éd. W. Leiner (Paris: J.-M. Place, 1978), p. 186.

[47] E. Martinenche, op. cit., p. 93.

[48] Ibid., p. 102.

[49] Ibid., pp. 102-103.

[50] Ibid., p. 103.

[51] Roger Guichemerre, op. cit., p. 183.

[52] Ibid., p. 202.

[53] Ibid., p. 201

[54] Ibid., p. 223.

[55] Ibid., p. 226.

[56] Ibid., p. 253.

CHAPITRE II

LES PERSONNAGES FEMININS DANS MELITE ET LA VEUVE

C'est en 1629 que la comédie de Mélite fit connaître le nom du petit bourgeois Pierre Corneille. Le succès des trois premières représentations n'eut rien d'éclatant, mais il se décida à la quatrième et dura le reste de l'hiver. Une des raisons était certainement due, comme le remarque l'auteur, au "stile naif; que faisoit une peinture de la conversation des honnestes gens."[1] Ses vers, parfois gauches, parfois éloquents étaient déjà d'un tour simple, d'une allure malicieuse, et d'une langue aisée qui pouvait séduire. Il n'y avait point ici de ridicule mais plutôt un comique modéré.

Un réalisme croissant se manifestait dans le portrait des jeunes gens oisifs qui n'avaient guère de soucis que de tomber amoureux l'un de l'autre ou de se battre en duel. Bien sûr, cette pièce ne fut pas la révélation que Corneille pensait. Il écrivit lui-même: "la nouveauté de ce genre de comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune langue. . . ."[2] Mais on y percevait encore tant d'éléments facilement reconnaissables de la farce, de la commedia dell'arte et de la comedia espagnole. Les imbroglios, les personnages et le dialogue gardaient toujours dans l'édition originale une verdeur savoureuse qui rappelait l'époque précédente. Comme dans les autres comédies du début du dix-septième siècle, on ne traitait pas les personnages féminins avec la même profondeur que ceux des hommes.

Avec sa première pièce Corneille perpétua la tradition des personnages féminins stéréotypés en présentant des types familiers hérités de la comédie française, italienne et espagnole, c'est-à-dire, la mère, qui représentait l'autorité ou l'ordre établi; la nourrice, qui incarnait ce qu'il y avait de vil ou de mauvais dans ce monde; la jeune fille sage, prête à se soumettre à l'autorité de ses parents et la jeune fille enjouée qui aimait tout le monde et personne. Mais à ce portrait traditionnel Corneille commença à ajouter un nouveau réalisme; il nous présenta des femmes dans des conditions et des rapports sociaux de l'époque. De plus, ces femmes devinrent des êtres avec des joies et des chagrins réels. Il mit dans leurs bouches des paroles soit poignantes, soit moqueuses, et de cette façon nous donna une critique de leurs existences bornées par l'autorité des pères, des mères et des frères.

Corneille entra plus avant dans cette critique et ces observations dans sa deuxième oeuvre, La Veuve, pièce beaucoup dans le même esprit que Mélite, mais qui manifesta une nouvelle finesse psychologique. La Veuve, publiée en 1632, présenta essentiellement les mêmes personnages et les mêmes problèmes, mais avec un nouveau développement--l'héroïne n'était plus une jeune fille, mais une veuve qui avait vécu et souffert la perte de son mari et qui, par conséquent, était capable de décider de son propre avenir.

Dans ce chapitre, nous allons examiner ces deux premières oeuvres (Mélite et La Veuve) et l'évolution des personnages féminins.

Voici l'intrigue de la première oeuvre de Corneille, Mélite ou les fausses lettres: Eraste, qui aime Mélite, lui présente son ami

Tircis, qui le supplante dans le coeur de la jeune fille. Eraste, jaloux, pour apporter un prompt remède à la situation, envoie des lettres d'amour (soi-disant de Mélite) à Philandre, qui est fiancé avec Cloris, la soeur de Tircis. Philandre, grâce à la ruse et à la puissance de persuasion d'Eraste, décide de quitter Cloris pour Mélite et montre les lettres à Tircis. Au désespoir, le dernier se retire chez un ami Lisis, qui répand le bruit de sa mort. Mélite s'évanouit à la nouvelle. Assuré des vrais sentiments de Mélite, Lisis unit les deux amants. Cependant Cliton, ayant vu Mélite évanouie, croit qu'elle est morte aussi et il apprend la nouvelle de cette double mort à Eraste, qui devient fou de remords. La nourrice le ramène à la raison; il demande pardon et obtient des deux amants non seulement le pardon, mais aussi la main de Cloris, qui a répudié Philandre à cause de son inconstance.

Il y a entre Mélite et la tradition pastorale et livresque bien des points communs. Toutes les comédies de Corneille s'inspirent, peu ou prou, du canevas de la pastorale: les pures amoureuses et les dévots amants, ou au contraire les ennemis de l'amour qui ne font que se prêter dans les jeux de la coquetterie sont présents dans L'Astrée et dans les pastorales françaises issues du Pastor Fido de Guarini (1585) et du Filli di Sciro de Bonarelli (1607).[3] C'est encore au roman et à la pastorale que Corneille emprunte les chaînes d'amoureuses, la folie d'Eraste, les lettres supposées, le monologue de Clarice dans son jardin et son enlèvement. Tout cela appartient depuis longtemps à l'arsenal de la pastorale, de la tragi-comédie et du roman, qui, à leur tour, s'inspirent de la comédie italienne et

espagnole. En somme, les éléments de Mélite sont ceux de la poétique de l'époque.

Même les noms des personnages évoquent des types déjà connus. Mélite en particulier est dérivé de l'Anthologie grecque jusqu'à Corneille par les traductions de romans déjà répandues au seizième siècle.[4] Mélite était aussi une servante dans La Bague de l'oubli de Rotrou.[5] Tous les noms comme Philandre, Tircis, et Cloris figurent dans la Fillis de Scire de Bonarelli (1617).[6]

Une autre tendance remarquable des noms propres dans les comédies du dix-septième siècle est le fait que ces noms se différencient parfois légèrement d'une pièce à l'autre. Il semble que l'auteur veuille évoquer un nom déjà connu, mais nous prévenir qu'il ne s'agit pas de la même personne. Certains noms tendent à se spécialiser pour désigner certaines catégories de personnages. Les noms de héros, n'obéissent pas à cette tendance. Mais les noms de pères, de mères, de personnes âgées d'une part, et les noms de confidents ou de domestiques d'autre part, sont assez volontiers, d'une pièce à l'autre, identiques ou semblables.

On trouve plusieurs noms de personnages communs aux romans et à Corneille: Florice, Hippolyte, Isabelle, Clarimond; Mélite même, dont le nom apparaît dans le roman anonyme des Amours de Mélite et de Statiphile, édité à Paris en 1609.[7]

Mélite, comme presque toutes les comédies de Corneille, nous présente trois catégories de personnages: les jeunes gens, les parents et les domestiques. Les deux catégories de personnages qui entourent les jeunes gens représentent leurs attaches sociales élémentaires.

Corneille réduit autant que possible le nombre de parents et de domestiques. Dans certains cas où le rôle des parents se borne à accorder ou à refuser un consentement, il arrive que le chef de famille n'arrive même pas: la mère de Mélite dont il est souvent parlé, reste dans les coulisses: seulement son influence est montrée.

D'après Cecilia Rizza, dans les comédies de Corneille (en commençant par Mélite) pour ce qui concerne les femmes, il n'y a que deux catégories: les femmes âgées et les jeunes filles, parmi lesquelles elle place aussi la protagoniste de La Veuve, Clarice.[8] Les femmes âgées, mères ou nourrices, sont peu nombreuses; elles ne jouent jamais un rôle décisif et disparaissent dans La Suivante et La Place Royale. Leur disparition est en rapport avec un changement d'attitude de la jeune fille envers son sort et les hommes dans ces dernières comédies.

La mère de Mélite, comme la mère de la comedia espagnole, ne paraît point sur la scène: on sent sa présence dans les paroles de la nourrice:

> Si ta mère le sçait. (IV, 2, 1261)

Malgré son amour du luxe, cette mère, comme celle de la Sylvanire de d'Urfé, se laisse finalement fléchir par les pleurs et les soupirs de son enfant; sa rigueur cède, et tout obstacle tombé, elle consent au choix de sa fille et au mariage qu'elle souhaite:

> Mon amour, et mes soings aidez de mes douleurs
> Ont fleschy la rigueur d'une mère obstinée
> Luy faisant consentir nostre heureux Hymenée.
> (V, 5, 1818-1820)

Comme dans la tradition italienne et espagnole, ce sont les nourrices et les suivantes, placées auprès des jeunes filles, qui tiennent la place la plus importante. La nourrice appartient aux conventions de la scène comique française. C'était un personnage traditionnel joué généralement par un homme masqué. Elle apparaît dans la tragi-comédie comme distributrice de bons conseils, favorisant ou combattant l'amour d'un héros ou d'une héroïne. La nourrice Bersiane dans la Pyrame et Thisbé de Théophile de Viaud surveille la conduite de Thisbé qu'elle conseille et rapproche d'une façon maternelle.[9] Dans de nombreuses pièces--surtout celles d'A. Hardy et dans L'Heureux Naufrage de Rotrou, elle est la conseillère et confidente et en certains cas l'entremetteuse.[10] Le personnage de la nourrice appartient aussi à la tradition de la farce. Dans Mélite elle reprend en parodie le langage amoureux selon l'ancienne tradition. Dans La Veuve et dans Mélite, Corneille marque d'une couleur assez crue le caractère de la nourrice. La laideur grimaçante des nourrices de Mélite et de Clarice semble être étendue à leur âme bestiale et cynique. Leur esprit est ingénieux, plein d'une expérience pratique qui leur vaut une grande influence; elles sont curieuses, actives, intrigantes et vénales. On ne trouve qu'un portrait physique de la nourrice de Mélite:

> Jadis votre nourrice avoit ainsi les traits,
> Le front ainsi ridé, la couleur ainsi blesme,
> Le poil ainsi grison, ô Dieux! c'est elle mesme.
> (V, 2, 1690-1692)

Comme dans la tradition théâtrale qui remonte à la farce, la nourrice est rusée, sans scrupules et avare. A son avis on n'est considérable que par l'argent qu'on possède:

La Nourrice

Eraste n'est pas homme à laisser eschapper,
Un semblable pigeon ne se peut r'atrapper,
Il a deux fois le bien de l'autre, et davantage.

Mélite

Le bien ne touche point un généreux courage.

La Nourrice

Tout le monde l'adore, et tasche d'en jouir.

Mélite

Il suit un faux esclat qui ne peut m'eblouir.

La Nourrice

Auprès de sa splendeur toute autre est trop petite.

Mélite

Tu le places au rang qui n'est deu qu'au mérite.

La Nourrice

On a trop de mérite étant riche à ce point.

Mélite

Les biens en donnent-ils à ceux qui n'en ont point?

La Nourrice

Ouy, ce n'est que par là qu'on est considerable.
(IV, 1, 1237-1247)

La nourrice s'exprime d'une façon un peu brutale, mais ses opinions dénivent d'une longue expérience de la vie. Il n'est donc pas étonnant que dans Mélite, Corneille assigne à une nourrice la tâche d'enseigner à la jeune fille la façon dont elle doit se gouverner pour garder ses amoureux et choisir parmi eux son meilleur parti:

. . . il luy faut complaire à tout le monde,
Faire qu'aux voeux de tous son visage responde,
Et sans embarasser son coeur de leurs amours

Leur faire bonne minne et souffrir leur discours,
Qu'à part ils pensent tous avoir la préférence
Et paroissent ensemble entrer en concurrence.
Ainsi lors que plusieurs te parlent à la fois,
En respondant à l'un; serre à l'autre les doits,
Et si l'un te desrobbe un baiser par surprise,
Qu'à l'autre incontinent il soit en belle prise,
Que l'un et l'autre juge à ton visage esgal
Que tu caches ta flame aux yeux de son rival,
Partage bien les tiens, et sur tout sçache feindre
De sorte que pas un n'ayt sujet de se plaindre
Qu'ils vivent tous d'espoir jusqu'au choix d'un mary,
Mais qu'aucun cependant ne soit le plus chery,
Tien bon, et cede enfin, puisqu'il faut que tu cedes,
A qui payera le mieux le bien que tu possèdes.
(IV, 1, 1203-1220)

Le rôle de la nourrice, malgré sa petitesse, est nécessaire. Cette comédie est construite sur un conflit de base qui apparaît et réapparaît. Ici, il s'agit d'une opposition entre le "vrai" et le "faux" amour.[11] Corneille associe le premier avec la domination des sens. Au début Eraste se range dans la deuxième catégorie. Par son remords il mérite le pardon et le droit d'entrer dans le rang de vrais amants. Il y a un véritable amour entre Tircis et Mélite, mais Philandre nous montre une sensualité excessive:

Tes lettres où ton coeur est si bien par escrit
Ont charmé tous mes sens de leurs douces promesses.
(III, 1, 778-779)

La nourrice, elle, est l'avocate la plus franche du "faux" jeu d'amour et du matérialisme. Dans la première scène de l'acte IV, elle explique à Mélite qu'il lui faut entraîner tous les soupirants et choisir le plus riche parmi eux. La nourrice prône les plaisirs matérialistes qu'apporte l'argent, tandis que Mélite défend le point de vue idéaliste qui fonde le vrai amour sur le mérite et la vertu. A la fin de la pièce, Mélite et Tircis d'une part et Cloris et Eraste d'autre part

partent dans le monde du vrai amour où règne la raison, mais où l'on jouit légitimement des sens.[12] Dans son vers final Tircis rejoint Philandre et la nourrice.

Les deux représentantes du faux amour sont exclues de l'empire du vrai amour. Donc, le dernier monologue est plus que la tirade d'une vieille femme frustrée contre des jeunes amants. C'est la séparation de deux attitudes incompatibles.[13] L'impuissance comique de la nourrice dans son attaque contre les quatre amants, la description futile de ses succès passés dans le jeu d'amour, et l'emploi du mot "salaire" suggérant l'élément monétaire mettent l'accent sur l'abîme qui sépare son univers de celui des amants:

> Là, là, n'en riez point, autres fois en mon temps
> D'aussi beaux fils que vous estoient assez contents,
> Et croyoient de leur peine avoir trop de salaire
> Quand je quittois un peu mon dédain ordinaire.
> A leur conte mes yeux estoient de vrais soleils
> Qui respandoient par tout des rayons nompareils,
> Je n'avois rien en moy qui ne fut un miracle
> Un seul mot de ma part leur estoit un oracle,
> Mais je parle à moy seule, amoureux, qu'est-cecy?
> (V, 6, 2009-2017)

La variante de 1648 apporte une nouvelle véhémence à la fin de cette tirade:

> Vous estes bien hastez de me laisser ainsi?
> Allez, quelle que soit l'ardeur qui vous emporte.
> On ne se mocque point des femmes de ma sorte,
> Et je feray bien voir à vos feux empressez
> Que vous n'en êtes pas encor où vous pensez.
> (V, 6, 2018-2022)

A côté des femmes mûres de solide bon sens, il y a, et elles sont beaucoup plus intéressantes, les jeunes filles, autour desquelles tourne l'action de la comédie. Comme dans les romans et les pièces de l'époque elles paraissent par couple et représentent deux façons

différentes de vivre leur âge et leur condition.[14] Ce choix des personnages reflète aussi le goût de Corneille pour l'antithèse. Les deux types de jeune fille ont toujours cela en commun: elles sont belles et sans cela elles n'existeraient même pas dans le monde de la comédie. Serge Doubrovsky écrit: "Au commencement est le corps."[15] On pourrait ajouter que, pour la femme de la comédie, cela vaut tout. Eraste dit de Mélite:

> Le jour qu'elle nasquit, Venus quoy qu'immortelle
> Pensa mourir de honte en la voyant si belle:
> Les Graces, au sejour qu'elles faisoient aux Cieux,
> Prefererent l'honneur d'accompagner ses yeux,
> Et l'Amour, qui ne pût entrer dans son courage,
> Voulut à tout le moins loger sur son visage.
> (I, 1, 73-78)

ou

> Je ne sçache point d'or capable de mes voeux
> Que celuy dont Nature a paré ses cheveux.
> (I, 1, 55-56)

Dans la même comédie Philandre déclare à Cloris:

> Ton adorable objet, mon unique vainqueur,
> Faict naistre châque jour tant de feux en mon coeur,
> Que leur excez m'accable, et que pour m'en deffaire
> Je recherche par où tu me pourras desplaire,
> J'examine ton teint dont l'esclat me surprit,
> Les traits de ton visage, et ceux de ton esprit,
> Mais je n'en puis trouver un seul qui ne me plaise.
> (I, 4, 259-265)

Qui est Mélite? Quelles sont ses vertus? est-elle capable d'amour ou de fidélité? Nous n'en savons rien. L'amour de Tircis ne s'adresse qu'à un beau visage qui s'est montré un instant à une fenêtre.

Comme les jeunes filles de la commedia dell'arte et de la comedia espagnole, Mélite et Cloris sont partout courtisées, mais ne

répondent pas de la même façon aux avances de leurs admirateurs. Il existe deux modèles uniformes de conduite chez les jeunes filles. Il y a la tendre, rêveuse et constante que désespère un soupçon d'infidélité de l'amant; il y a l'enjouée, indifférente et coquette, qui remplace un amant comme un ruban. Les jeunes filles sages et tendres, comme Mélite, n'osent pas révéler entièrement leurs sentiments à l'homme aimé. Les autres, comme Cloris, font profession d'être indifférentes à l'amour, de laisser à leurs parents le soin de leur trouver un parti, et elles sont toujours gaies.

Mélite, au contraire, est dominée par l'amour et se révèle sentimentale et élégiaque. Elle est maîtresse de son esprit mais pas de son coeur. Son âme est dominée et possédée par une grande passion. Elle est éprise d'un jeune homme et lui a voué un amour profond; se marier à lui est devenu le but de sa vie. Toute autre considération est subordonnée à cet amour; tous les autres intérêts lui sont sacrifiés. Elle refuse un autre parti mieux pourvu d'argent (IV, 1, 1240 et 1244).

Comme la jeune fille sage de la comedia espagnole, elle ne se fait aucun scrupule d'écarter rudement les autres jeunes hommes qui lui sont importuns:

> Faites mieux, pour finir vos maux et vostre flamme
> Empruntez tout d'un temps les froideurs de mon ame.
> (I, 2, 169-170)

et

> Encore si peu que s'est vous estant refusé
> Presumez comme ailleurs vous serez mesprisé.
> (II, 2, 435-436)

Ces amoureuses comme Mélite éprouvent une joie sans mélange, et qui s'élève jusqu'à l'extase, au moment où elles acquièrent la certitude d'être aimées de celui qu'elles adorent, ou lorsqu'elles le retrouvent après avoir craint de le perdre à jamais:

> Tu t'en peux asseurer, mes yeux si pleins de flame
> Suyvent l'instruction des mouvemens de l'ame,
> On en a veu l'effect, lors que ta fausse mort
> Fit dessus tous mes sens un véritable effort,
> On en a veu l'effect quand te sçachant en vie
> De revivre avec toy je pris aussi l'envie,
> On en a veu l'effect lors qu'à force de pleurs
> Mon amour, et mes soings aidez de mes douleurs
> Ont fleschy la rigueur d'une mère obstinée
> Luy faisant consentir nostre heureux Hymenée,
> Si bien qu'à ton retour ta chaste affection
> Nous trouve toutes deux à sa devotion
> Et cependant l'abord des lettres d'un faussaire
> Te sçeust persuader tellement le contraire,
> Que sans vouloir m'entendre et sans me dire adieu,
> Furieux, enragé tu partis de ce lieu.
> (V, 5, 1811-1826)

Mais aussi s'il leur faut être séparées de lui ou renoncer à l'espoir de ce mariage, leur désespoir ne connaît plus de borne: Mélite, à la nouvelle de la mort de Tircis, s'évanouit.

D'après G.L. van Roosebroeck, les jeunes filles enjouées qui possèdent beaucoup de bon sens paraissent déjà dans la littérature de l'époque, et leur anti-préciosité ressemble à l'attitude d'autres héroïnes contemporaines des romans et de la poésie.[16] Mélite et Cloris ressemblent beaucoup aux jeunes bergères des pièces pastorales et des romans de la période entre 1600 et 1630. Le type de jeune fille gaie et moqueuse paraît aussi dans la commedia dell'arte et la comedia espagnole. Cloris, par contraste avec Mélite, appartient au groupe qu'on appelle les "amants volages." Elle flirte et passe de l'un à l'autre amant dans l'espoir d'y trouver quelqu'autre bénéfice que l'amour et son mariage final sera un mariage de raison.

En somme, Mélite met en scène des imbroglios et des personnages traditionnels dans une mise en scène réaliste, une combinaison qui ressemble à beaucoup de romans contemporains de Corneille.

Quant à la condition sociale des personnages principaux, elle n'est pas douteuse: ce sont des mondains, dont la vie oisive peut être consacrée à l'amour; les jeunes gens sont des "cavaliers" (vv. 139 et 1229) et l'épée qu'ils portent au côté est prompte à sortir du fourreau. Corneille insiste sur la qualité de ses personnages: ce sont des "honnestes gens,"[17] "d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les Comédies de Plaute et de Terence, qui, n'estoient que des Marchands."[18]

On a en effet affaire à des jeunes gens appartenant à un milieu aisé, cultivé, raffiné; ils ont des loisirs suffisants pour rendre visite aux jeunes filles et écrire des vers. Les jeunes filles sont jolies, spirituelles, rieuses ou sentimentales et fort douées pour le badinage. D'après Marie-Odile Sweetser, Corneille avait sans doute observé la jeunesse dorée de Rouen. Le mariage, dans un tel milieu, était une alliance de fortunes et d'intérêts, mais les jeunes gens, touchés par l'idéalisme romanesque du temps, pouvaient s'éprendre l'un de l'autre en toute spontanéité, au risque de voir leurs parents refuser de sanctionner le choix de leur coeur.[19]

Corneille a pris des personnages de condition plus élevée dans la bonne bourgeoisie à laquelle il appartenait lui-même. Ce sont encore des jeunes gens, mais bientôt des hommes. Une période de leur vie se termine et ils profitent des derniers mois d'insouciance qui leur restent. C'est une atmosphère des dernières vacances avant la

vie: flirts, amourettes, rarement les extrêmes de la grande passion; un monde de jeunes gens qui excluent le plus possible les parents.[20] Mais les préoccupations du lendemain percent déjà. On flirte, mais en flirtant on ne voudrait pas trop perdre son temps. On aimerait que l'amourette d'aujourd'hui pût être le "beau parti" de demain. "Les 'cheveux échappés' (I, 1, 108) eux-mêmes ne répugneraient pas à un ratelier bien garni."[21]

Corneille a particulièrement insisté sur la dépendance absolue dans laquelle se trouvaient les enfants. Il ne laisse pas oublier qu'une jeune fille ne dispose jamais d'elle-même. Avant de dépendre d'un mari, elle dépend de son père; s'il est mort, de sa mère et si elle est orpheline, de son frère. Les femmes de Corneille rêvent d'indépendance et s'efforcent comme ses héros de formuler leurs propres destins par l'exercice de la volonté. Certainement, les héroïnes sont gênées d'être femmes. Elles sont toujours relativement soumises. Elles vouent leur soumission à leur mère, à leur père, à leurs frères et aux bienséances. Le devoir les oblige d'être sans égoïsme et obéissantes. Même si elles paraissent sur la scène comme veuves (situation indépendante pour les femmes du dix-septième siècle), elles sont retenues par des coutumes patriarcales qui donnent la toute-puissance aux pères et aux frères.

Un élément qui rappelle le monde réel et qui touche tous les personnages, âgées ou jeunes, c'est l'argent. Que ces personnes poursuivent ou non les richesses, la question d'argent domine certains moments de leur vie et intervient souvent dans leur existence. Donc, dans Mélite on précise les situations financières. Eraste possède

deux fois le bien de Tircis et Mélite est plus riche que Tircis. Rien ne pouvait rendre ces personnages plus proches des Français du début du dix-septième siècle, et de nombreux spectateurs devaient prendre plaisir à retrouver dans leurs propos quelques-unes de leurs préoccupations coutumières.

Les personnages féminins âgés, peu actifs dans le déroulement de la pièce, ont quand même une fonction importante. Elles représentent l'ordre établi, c'est-à-dire, l'attitude moyenne d'une société que nous pouvons définir comme bourgeoise. Nourrices ou mères, les femmes âgées n'expriment qu'une attitude courante dans la société où elles vivent.[22]

Plus nobles que les nourrices, plus dignes et réservées, mais non moins convaincues de l'importance de la situation économique et toujours prêtes à pousser leurs enfants vers un mariage riche, sont les mères. Mais Corneille a fait un usage bien différent du pouvoir autoritaire aux pères et aux mères. Il a fait appliquer ce droit d'une manière despotique par les pères, mais d'une manière plus douce par les mères.

Corneille a souvent rappelé quelle place tenait la richesse dans la société de son temps, et particulièrement, dans les préoccupations de la vie familiale. Ses personnages y font souvent allusion. Devant une question d'argent, aucun d'eux ne reste indifférent. L'amour de l'argent est un trait habituel chez les personnages âgés, mais exceptionnel chez les jeunes gens. C'est surtout aux femmes âgées que Corneille a laissé attribuer cet attachement à l'argent. Bien qu'elle ne paraisse pas sur scène; il faut que les spectateurs apprennent

que la mère de Mélite obéit à ce penchant; il suffit de comprendre le menace qu'adresse la vieille nourrice à Mélite, coupable de préférer Tircis au riche Eraste:

Si ta mère le sçait. (IV, 1, 1261)

Même Tircis, avant de rencontrer Mélite, parle du mariage dans les mêmes termes qu'une mère ou une nourrice:

C'est comme il faut aymer, l'abondance des biens
Pour l'amour conjugal a de puissans liens,
La beauté, les attraits, le port, la bonne mine,
Eschauffent bien les draps, mais non pas la cuisine
Et l'Hymen qui succede à ces folles amours
Pour quelques bonnes nuits, a bien de mauvais jours;
Une amitié si longue est fort mal asseurée
Dessus des fondements de si peu de durée:
C'est assez qu'une femme ayt un peu d'entregent,
La laideur est trop belle estant teinte en argent.
Et tu ne peux trouver de si douces caresses,
Dont le goust dure autant que celuy des richesses.
(I, 1, 116-120)

Heureusement, la mère de Mélite est surtout femme et elle n'impose pas sa volonté à sa fille. La mère de Mélite change d'avis en voyant le chagrin de sa fille et elle donne son consentement au mariage avec Tircis, chose incompréhensible pour la nourrice qui trouve qu'on n'est considérable que par l'argent que l'on possède.

Mélite, comme les comédies italiennes et espagnoles, nous présente des jeunes filles libres dans leurs allures et leurs propos: les jeunes filles mêmes disposent, malgré les nourrices et les parents, d'une indépendance qui permet le marivaudage.

Nous avons remarqué que, comme les jeunes filles de la comedia espagnole et la commedia dell'arte, les jeunes filles sont courtisées et aimées pour leur beauté, ce qui nous autorise à conclure qu'elles exercent un véritable pouvoir, au moins sur leurs amants. Ce n'est

pas le cas. Charmés par la beauté de la femme qu'ils désirent, les jeunes hommes essaient de la conquérir, sans se demander si l'objet de leur amour correspond à leur sentiment. Cette conduite va à l'encontre des principes du code galant de la préciosité qui soutenait que les hommes devraient gagner l'amitié et l'amour de la dame aimée par beaucoup de petits et grands services sous la forme de billets galants, de jolis vers et de billets doux. Tous les devoirs du galant sont concrétisés dans la fameuse Carte de Tendre. De plus, le jeune homme devrait avoir de la patience et attendre le bon vouloir de la dame.[23] Philandre pense qu'il répudierait Cloris sans problème:

> Et ma Cloris la prie afin de s'en distraire
> De tourner ce qu'elle a de flame vers son frère.
> (II, 7, 659-669)

Eraste ne prend pas grand soin du mépris de Mélite;

> Vos mépris ne sont pas de grande consequence,
> Et ne vaudront jamais la peine que j'y pense. . . .
> (II, 2, 437-438)

Les deux catégories de jeunes filles, malgré leurs différences, ont cela en commun: elles aspirent à la conquête d'un époux et finissent par être l'objet, parfois le jouet du désir de l'homme, de ses décisions, de son refus. "Car c'est l'homme qui mène le jeu, qu'il s'agisse du père, du frère ou de l'amant, malgré quelques apparences contraires."[24]

On a parlé du pouvoir de la mère sur la jeune fille. L'autre côté de ce rapport est la soumission de la jeune fille à ses parents. Mélite, laissant entrevoir ses sentiments à Tircis, rappelle:

> Je dois tout à ma mère, et pour toute autre amant
> Je m'en voudrois remettre à son commandement. . . .
> (II, 8, 753-754)

On se demande si les jeunes filles sont sincères quand elles expriment des sentiments si nobles. Parfois elles sont sincères et leurs paroles montrent une réalité brutale du dix-septième siècle: la soumission qu'une jeune fille doit à ses parents. D'autres fois, leurs paroles ne font qu'exprimer leur accord avec le choix de leurs parents.

Tout l'entretien de Mélite avec Tircis dans la scène 8 de l'acte II se joue sur l'alternative entre la nécessité de respecter les conventions et de se taire et les sentiments qui, malgré sa volonté, se manifestent dans les paroles de Mélite:

Tircis

Que d'amour et de joye en tel adveu me donne!

Mélite

C'est peut-estre en trop dire et me montrer trop bonne.
(II, 8, 759-760)

Poussée à bout, la jeune fille sage n'avoue pas; elle s'évanouit (IV, 3, 1344).

Mélite, comme les autres jeunes filles sages, est rêveuse et mélancolique. Ces jeunes filles savent qu'elles ne seront probablement que spectatrices de ce qui décidera de leur destinée. Elles connaissent leur impuissance; les larmes et les prières sont rarement des défenses efficaces et elles se réfugient dans leurs pensées. Autant les jeunes filles enjouées sont insouciantes, autant celles-ci sont réfléchies. Souvent attentives à apprécier leur situation, à supputer leurs chances, à prévoir les difficultés pour tenter d'y remédier, comment posséderaient-elles la gaieté? L'amour, quand il s'installe dans leur coeur, devient la seule pensée de leur vie.

Cloris, comme les jeunes filles enjouées de la commedia dell'arte et de la comedia espagnole, se garde de laisser l'amour s'installer dans son âme comme un tyran. Elle sait que si elle choisissait celui à qui elle voudrait donner son affection, son choix n'aurait que peu de chances d'être agréé par ses parents. Eux seuls disposeraient d'elle, sans même la consulter. Ainsi le veut la coutume. A quoi bon faire un projet de bonheur qui n'amènerait que son malheur? Cloris, pour se distraire, se laisse courtiser par un soupirant assez ridicule comme Philandre, qu'elle oubliera sans regret à la première occasion.

L'amour ne se présente plus à elle comme une question sérieuse, une impasse où l'on doit trouver soit le bonheur, soit le malheur; il est devenu l'occupation d'un loisir, une distraction mondaine. De même qu'elle recherche sans ardeur un jeune homme, elle en écarte d'autres sans dureté:

> . . . et pour moy de ma part
> J'attendray du destin quelque meilleur hazard.
> (V, 6, 1877-1878)

Comme toutes les jeunes filles enjouées, elle ne concentre pas son affection sur un seul; elle change selon l'agrément de nouveaux arrivants ou elle partage entre plusieurs les faveurs de son esprit.

La gaieté est devenue en elle une seconde nature. Elle introduit dans sa vie un optimisme qui triomphe des contrariétés. Cloris n'arrive pas à comprendre que son frère se laisse affliger par une déception (III, 4 et 5). Déchargée des grandes affaires de la vie par sa situation et son humeur, elle se jette dans les petites conversations. Une grande curiosité:

> Et le nom de Mélite à causé ma surprise
> Si tost qu'au premier vers ton sonnet m'a fait voir
> Ce que depuis huict jours je bruslois de sçavoir.
> (II, 5, 540-542)

s'ajoute à ce qu'il y a d'oisif dans son existence pour lui donner le goût de s'employer aux intérêts d'autrui. Elle fait de son mieux pour dissiper les embarras de son frère (I, 5; II, 5; et III, 5).

Plus libre dans ses rapports avec les hommes que Mélite, elle n'hésite pas à manifester sa joie à la vue de son amant et elle se laisse voler quelques baisers au moment de l'adieu:

> Prens-le sans demander, poltron, pour un baiser
> Crois-tu que ta Cloris te voulust refuser?
> (I, 4, 331-332)

Moins timide que Mélite, elle est toujours franche dans ses aveux. Elle peut parfois manquer de manières et déclarer à l'homme qui la courtise (et qu'elle n'aime pas) qu'elle ne lui trouve aucune qualité particulière:

> . . . et qu'aurois-tu qui me fust comparable?
> (I, 4, 314)

Clarice accepte, sans trop de peine, d'être abandonnée ou de changer de partenaire:

> Un volage me quitte, je le quitte aussi.
> (III, 5, 1065)

Comme Mélite, elle aspire au mariage, mais elle est disponible à toute solution qui la mène à ce but.[25]

Cloris, malgré toute son insouciance, sait bien que ses parents ou son frère pourraient disposer d'elle despotiquement. Au cours de la comédie de Mélite, elle devient victime de la jalousie d'Eraste pour son frère, et elle y perd son amant Philandre et, à la fin de la

pièce, elle se voit donnée à ce même Eraste qui est resté sans partenaire et ne mérite pas d'être puni.

Tous les personnages, ces personnages si justement observés, parlent une langue qui est celle de la bonne société, de la société galante du temps. Ce n'est pas une langue de bouffons ni une langue de marchands. Les jeunes amoureux s'amusent à parler le langage à la mode, et c'est une autre forme, pour eux, de la "naïveté." D'après G. Lanson, le charme de cette comédie, c'est le dialogue: "Ce ton de conversation, aisé, léger, rapide, cette justesse des répliques, cet esprit, qui se connaît, mais qui attend l'occasion d'entrer dans le jeu, tout cela, c'est la suprême vraisemblance de ces pièces: à lui seul le style est la vie, est la vérité."[26]

Le style des comédies de Corneille ne semblait, à l'époque, ni comique ni précieux, mais simple et familier. Dans l'Examen de Clitandre, il dit lui-même de Mélite:

> J'entendis que ceux du métier la blâmoient de peu d'effets; et de ce que le style en était trop familier.[27]

Et dans l'Avis au lecteur de Mélite, il répète:

> Veu que ma façon d'escrire estant simple et familière, la lecture fera prendre mes naifvetés pour des bassesses.[28]

A l'époque où il écrivait Mélite, Corneille n'avait pas fait la connaissance des moeurs parisiennes ou des discours à la mode. Cette préciosité venait probablement des livres. Corneille indiqua lui-même l'origine du jargon littéraire dans la première scène de Mélite:

> Ces visages d'esclat sont bons à cajoler,
> C'est-là qu'un jeune oyseau doit s'apprendre à parler,
> J'ayme à remplir de feux ma bouche en leur presence,
> La mode nous oblige à ceste complaisance,
> Tous ces discours de livre alors sont de saison. . . .
> (I, 1, 59-63)

L'auteur traite les culbutes verbales de ses héros avec une ironie souriante. Dans la première scène de Mélite, Tircis considère ses propres exercices dans la préciosité comme une manifestation artificielle de spiritualité, une convention obligatoire:

> Tous ces discours de livre alors sont de saison,
> Il faut feindre du mal, demander guerison,
> Donner sur le Phoebus, promettre des miracles,
> Jurer qu'on brisera toutes sortes d'obstacles,
> Mais du vent et cela doivent estre tout un.
> (I, 1, 63-67)

Dans Mélite les expressions précieuses sont attribuées à un amant supplanté (Eraste) et à un fat crédule (Philandre), qui emploie la plupart de ces expressions, par exemple:

> Philandre
>
> Regarde dans mes yeux, et recognoy qu'en moy
> On peut voir quelque chose aussi beau comme toy.
>
> Cloris
>
> C'est sans difficulté m'y voyant exprimée.
>
> Philandre
>
> Quitte ce vain orgueil dont ta veue est charmée,
> Tu n'y vois que mon coeur qui n'a plus un seul trait
> Que ceux qu'il a receus de ton divin portrait
> Et qui tout aussi tost que tu t'es faict paroistre
> Affin de te mieux voir, s'est mis à la fenestre.
> (I, 4, 315-322)

Clarice, qui a l'esprit perspicace, répond avec bon sens:

> A travers tes discours si remplis d'artifice
> Je descouvre le but de ton intention,
> C'est que te deffiant de mon affection
> Tu la veux acquerir par une flatterie:
> Philandre, ces propos sentent la mocquerie. . . .
> (I, 4, 290-294)

Pour rendre les amants plus ridicules, Corneille leur donne des pointes extravagantes à dire:

Tircis

Ne soyez plus de glace à qui brusle pour vous.
(I, 2, 196)

Eraste

Mais ce flatteur espoir qu'il rejette en mon ame,
N'est rien qu'un vent qui souffle, et r'alume ma flame.
(I, 1, 17-18)

Tout cela n'est que l'imitation de la conversation polie à la mode en 1630, comme Tircis nous l'a déjà expliqué.

D'autre part, des comparaisons simples et des phrases vigoureuses ne manquent pas:

Eraste

Toi-mesme qui fais tant le cheval eschapé.
(I, 1, 108)

Tircis

La beauté, les attraits, le port, la bonne mine,
Eschauffent bien les draps, mais non pas la cuisine.
(I, 1, 117-118)

La Nourrice

Tien bon, et cede enfin, puisqu'il faut que tu cedes,
A qui payera le mieux le bien que tu possedes.
(IV, 1, 1219-1220)

La Nourrice

Eraste n'est pas homme à laisser eschapper,
Un semblable pigeon ne se peut r'atrapper.
(IV, 1, 1237-1238)

Fait digne d'attention: Corneille a changé beaucoup de ses expressions familières ou vulgaires au cours des éditions successives. Des mots bas ou familiers étaient le plus souvent remplacés dans les éditions de 1644 et les suivantes, par des mots "littéraires": ainsi "crever" est remplacé par "mourir" (III, 3, 985); "piper" et "piperie"

par "duperie" (III, 2, 852) et "sale" par "honteux" (II, 7, 672).

C'est surtout par respect de la bienséance que Corneille cherche à atténuer les expressions ou les mots qu'il juge trop hardis. Ainsi dans la tirade de Tircis contre le mariage, il remplacera "le port" par "l'esprit" (I, 1, 117) et "les draps" par "le coeur" (I, 1, 118) en 1644. Les vers de Tircis:

> Ne parlons plus d'ennuys, de tristesse,
> Et changeons en baisers ces traits d'oeil langoureux,
> Qui ne font qu'irriter nos désirs amoureux.
> (V, 4, 1792-1794)

sont devenus en 1660:

> Qu'inspirent aux amants les pleines allegresses
> Et d'un commun accord cherissons nos ennuys
> Dont nous voyons sortir de si précieux fruits.

De même les conseils que la nourrice donnait à Mélite pour entretenir ses amants étaient beaucoup plus libres dans la première édition de la pièce. En 1660 les vers 1209-1212 seront supprimés. D'autres fois Corneille se croit obligé de supprimer des répliques entières, par exemple, dans la scène 5 de l'acte V. Les vers 1851-1858 seront supprimés en 1660 et aussi les vers sur lesquels s'achève l'entretien entre Philandre et Cloris, où il est question de baisers entre fiancés (I, 4, 330-331 et I, 5, 333-335, 347-350).

"Même au niveau linguistique on peut donc parler d'une évolution dans la peinture de la société et des relations humaines que Corneille nous propose et qui éclaire d'un jour plus favorable la condition de la femme."[29] L'évolution des personnages féminins est confirmée en quelque mesure par ces observations concernant la langue de Corneille.

Dans sa peinture des personnages féminins comme Mélite Corneille nous donne à la fois une impression agréable de jeunesse et de fraîcheur; mais combien on trouve aussi la tendresse à la fois retenue et ardente dans les duos si joliment précieux de Tircis et de Mélite (II, 8 et V, 4). Mélite, jeune fille sage, se montre plus stricte et timide et elle met plus de soin que Cloris à dissimuler ses sentiments lorsque l'usage le demande et une sorte de modestie ou de retenue lui fait continuellement jeter, comme un voile, son esprit autour de son âme. Elle révèle son amour pour Tircis seulement quand elle oublie le "vous" cérémonieux et commence à le tutoyer:

> Ton mérite plus fort que ta raison flatteuse
> Me rend, je le confesse, un peu moins scrupuleuse.
> (II, 8, 751-752)

Dans l'édition de 1633 Tircis la tutoie aussi:

> Un peu de violence en t'excusant te plaist.
> (II, 8, 762)

Mais en 1648 Corneille trouve ses vers trop hardis et le tutoiement réciproque ne s'établit entre les deux amants que lorsque le consentement maternel a rendu leur mariage assuré (V, 5, 1805-1807).

Cloris se montre tout autre que Mélite dans la conversation amoureuse et galante. Elle ajoute une intelligence fine et brillante, beaucoup d'entrain et de belle humeur (III, 4 et 5). Cloris est vive, toujours prête à railler ou à attaquer frère ou amant. Elle est aggressive et rétive avec Mélite, "causeuse" (v. 1891), têtue, mutine, assez libre et peu minaudière, mais avisée:[30]

> Tu présumes par là me le persuader,
> Mais ce n'est pas ainsi qu'on m'en baille à garder.
> (II, 5, 569-570)

Elle juge la valeur des gens et leur manège, et elle est très sûre du pouvoir de sa gentillesse:

> Moy je m'en vay dans le logis attendre
> Le retour desiré du paresseux Philandre,
> Un baiser refusé luy fera souvenir
> Qu'il faut une autre fois tarder moins à venir.
> (II, 5, 603-606)

En somme, elle parle comme les jeunes filles hardies des comédies italiennes et espagnoles qui ne prennent pas l'amour au sérieux. Elle, comme ces jeunes filles, a le don de faire rire ou sourire. Cloris, et Mélite provoquent le sourire chez le spectateur par le recours à la stichomythie. Lorsque Corneille les fait parler en stichomythies, en parlant le second personnage répète une partie plus ou moins grande de la phrase dite par le premier.[31] Par exemple, à la fin de Mélite, l'héroïne supplie Cloris d'accorder un généreux pardon au volage Philandre, mais Cloris reste intraitable:

> Cloris
>
> Après un tel faux-bond, un change si soudain,
> A volage, volage, et desdain pour desdain.
>
> Mélite
>
> Ma soeur, ce fut pour moy qu'il oza s'en desdire.
>
> Cloris
>
> Et pour l'amour de vous je n'en feray que rire.
>
> Mélite
>
> Et pour l'amour de moy vous luy pardonnerez.
>
> Cloris
>
> Et pour l'amour de moy vous m'en dispenserez.
> (V, 6, 1881-1886)

Avec Mélite et ses autres comédies, Corneille a créé une comédie de moeurs, exempte de l'obscénité et de la brutalité de la farce, libérée des personnages conventionnels de la pastorale et des actes de violence de la tragi-comédie. L'originalité de Mélite consiste principalement dans la combinaison de certains éléments trouvés séparément ailleurs, c'est-à-dire, dans l'élimination de la mise en scène pastorale, de l'indécence, des scènes de violence, et dans l'effort de présenter la "conversation des honnestes gens."[32] Cette comédie est parfois bouffonne, pas seulement dans la scène finale, mais dans la bastonnade de Cliton (IV, 6) et l'exagération de la folie (IV, 6). Ailleurs, le ton devient celui du drame (III, 2 et IV, 3-5).

Tandis que dans des comédies antérieures, le héros défendait l'amour, dédaignait l'argent et respectait l'amitié, Tircis se raille de:

> S'attacher pour jamais au costé d'une femme!
> Perdre pour des enfans le repos de son ame,
> Quand leur nombre importun accable la maison!
> Ah! qu'on ayme ce joug avec peu de raison!
> (I, 1, 101-104)

Malgré des emprunts à la comédie italienne et espagnole et à la farce, les principaux personnages de Mélite attestent le sens de l'observation et un certain art d'unir les éléments pris dans les diverses traditions théâtrales de la part de Corneille: Eraste, riche parti et qui ne s'imagine pas trouver un rival dans Tircis, a les dangereuses colères et le cruel mépris des puissants contrariés. Philandre est un amant léger, avantageux, sans passion et sans héroïsme. Tircis aussi a des défauts, mais il n'est pas le premier amant à avoir cru trop légèrement à la trahison de sa maîtresse. Son

affectation de sagesse et de scepticisme fait parti de ces attitudes de jeunesse qui se défont au moindre élan du coeur.[33]

On sent que Corneille dans sa peinture des jeunes filles s'inspire de la réalité et qu'il décrit des jeunes filles qu'il a rencontrées. Il a sans doute rencontré cette Cloris gentiment vaniteuse, très avertie, très maîtresse de soi et pleine de menus défauts et de qualités charmantes. Il a sans doute rencontré Mélite, et si le portrait qu'il en tire est moins net, c'est peut-être qu'il n'est pas certain de la bien comprendre. Que cache ce visage beau et fier? Cette froideur est-elle réelle ou feinte? Feinte sans doute, et Corneille décide qu'elle tombera amoureuse de Tircis.

Bref, Corneille, dans Mélite, a peint deux jeunes filles d'un type plus élevé et raffiné, malgré quelques scènes douteuses qu'il a éliminées dans des éditions successives. Ces deux jeunes filles ont cela en commun: elles affirment déjà le désir d'être jugées par les mêmes standards que les hommes. Dans ce désir "masculin," les héroïnes de Corneille sont gênées par des traditions qui leur dérobent le pouvoir sur leurs propres vies et elles ont souvent recours à des moyens "féminins." Ici nous trouvons l'écho du mouvement féministe du dix-septième siècle. Les moralistes féministes rejetaient l'idée que le sexe avait une influence sur les qualités de l'esprit et sur les aptitudes de l'être à remplir tous les emplois de la société. Ainsi, Poullain de la Barre disait-il: "L'esprit n'a pas de sexe."[34] Les féministes croyaient aussi que la nature féminine était le produit des préjugés et de l'éducation, que c'était une nature artificielle et arbitrairement créée.

Au début de sa carrière, Corneille étudie les femmes dans des situations reflétant celles des femmes contemporaines de la noblesse de robe et de l'aristocratie. Mais, dans le théâtre de Corneille, les femmes refusent d'être "femmes," c'est-à-dire, qu'elles refusent de se contenter des valeurs différentes de celles qui leur sont présentées comme admirables, même si cela exigerait la désobéissance aux règles de décorum, particulièrement obligatoire pour leur sexe. L'héroïne Mélite, en sachant qu'elle doit se soumettre aux voeux de sa mère, annonce publiquement son amour pour Tircis et de cette façon révèle son indépendance relative des coutumes sociales. Cette tendance se manifeste encore quand elle discute avec sa nourrice l'importance de l'attraction personnelle dans le mariage (IV, 1).

Il y a chez l'héroïne Mélite, beaucoup de tenue, une fierté un peu impatiente envers Eraste, une gentillesse qui maintient au besoin les distances à l'égard de Cloris, de la dignité morale (IV, 1), et, dans son amour, une sincérité réservée, mais ardente.[35] Les jeunes filles sont toutes deux des créations assez réalistes. Mélite nous est présentée comme une jeune fille vraie, honnête, réservée et compatissante qui n'a pas besoin des conseils de sa nourrice. Elle a toujours une réplique spirituelle en réserve et elle ne se laisse pas entraîner par les compliments fleuris d'Eraste. Elle méprise l'argent et le subordonne au mérite personnel. Mélite montre à l'égard de la richesse une insensibilité égale à la vénération que professe pour elle sa nourrice; elle écarte dédaigneusement toutes les raisons que prodigue en sa faveur sa vieille confidente.

Cloris est moins réservée et moins sentimentale que Mélite. Elle se distingue par le bon sens, et bien que capricieuse, elle reste très positive dans ses vues sur les amants et leurs passions. Après l'épisode des fausses lettres et la nouvelle de la mort de Tircis, Mélite s'évanouit et seule Cloris demeure calme et assez intelligente pour agir: elle montre les lettres à Mélite qui nie de les avoir écrites. De cette façon elle ramène l'imbroglio à sa fin et son bon sens rend possible son mariage avec Eraste à la fin de la pièce. Elle a l'esprit perçant: avant que Tircis ne veuille en prendre lui-même conscience, elle a déjà deviné l'amour de son frère, analysé la situation et supputé les chances de succès:

> Comme tu la ressent peut-estre dans ton ame?
> (II, 5, 532)

* * *

> Pauvre frère, vois-tu, ton silence t'abuse,
> De la langue, ou des yeux, n'importe qui t'accuse,
> Les tiens m'avoient bien dit, malgré toy que ton coeur
> Souspiroit sous les loix de quelque object vainqueur,
> Mais j'ignorois encor qui tenoit ta franchise,
> Et le nom de Mélite a causé ma surprise
> Si tost qu'au premier vers ton sonnet m'a fait voir
> Ce que depuis huict jours je bruslois de sçavoir.
> (II, 5, 535-542)

* * *

> Pour Mélite, et de plus que ta flame n'excite
> Dedans ceste maistresse aucun embrasement.
> (II, 5, 544-545)

Même les femmes âgées sont tirées de la vie quotidienne. On parle de la possibilité qu'une mère aurait en principe le droit d'agir sur sa fille "en puissance absolue," mais, comme beaucoup de mères compatissantes, elle ne le fait pas.

La nourrice devient un personnage comique seulement à la fin de Mélite--ailleurs elle paraît comme une femme pleine de sagesse mondaine, conseillant Mélite avec la sollicitude d'une mère et en fait, prenant la place de la mère de l'héroïne (dont on parle, mais qui ne paraît pas sur la scène).

Mélite n'est que le point de départ pour l'évolution de la femme dans les comédies de Corneille. Depuis Mélite jusqu'à La Place Royale on verra un changement remarquable chez la femme et surtout chez la jeune fille, dans sa réponse à l'attitude de la société et de l'homme. Les jeunes filles désinvoltes avanceront quelques remontrances, mais dans Mélite et La Veuve, elles semblent encore tout pardonner à l'homme qui a disposé d'elles librement.[36]

Malgré son peu de résistance, Clarice, la protagoniste de La Veuve va représenter une nouvelle étape dans la peinture de la femme dans les comédies de Corneille. Mais avant de faire une étude détaillée de La Veuve, il faut d'abord offrir un résumé de la pièce: Alcidon, amoureux de Clarice, veuve d'Alcandre et maîtresse de Philiste, son ami, de peur que le dernier ne remarque cet amour, feint d'aimer la soeur de Philiste, Doris, qui, cependant, n'est pas dupe et accepte d'épouser Florange, comme lui avait proposé sa mère. Le faux ami, sous le prétexte de venger l'insulte de cette union nouvellement proposée, obtient l'aide de Célidan en enlevant Clarice et en l'amenant à son château. Philiste, dupe du faux ressentiment de son ami, fait rompre le mariage de Florange, sur quoi Célidan conjure Alcidon de reprendre Doris et de rendre Clarice à son amant. Ne pouvant l'y résoudre, il soupçonne une acte de trahison et il obtient

la vérité de la nourrice de Clarice, qui avait été la complice d'Alcidon. Se tournant contre le traître, il ramène Clarice à Philiste et obtient en revanche la main de Doris.[37]

La source principale de La Veuve était Mélite. Dans les deux pièces les personnages principaux sont trois jeunes gens, la soeur du héros et la femme qu'il aime; aussi une nourrice qui joue le rôle d'entremetteuse. Ces deux comédies nous présentent une mère qui, après avoir préféré un mariage de raison, cède aux voeux de sa fille. Dans Mélite et La Veuve le rival complote pour empêcher le mariage du héros, une provocation en duel est refusée, l'homme qui "aime" la soeur l'abandonne, et elle épouse quelqu'un d'autre. Encore une fois, à l'intrigue principale s'en mêle une autre autour d'une jeune fille qui est dans les deux pièces la soeur du premier rôle. Cette soeur, dans les deux pièces, finit par épouser au cinquième acte, un personnage que nul n'aurait prévu. Comme dans Mélite, un double mariage consacre le triomphe de l'amour et vient satisfaire les spectateurs dont la sympathie amusée se porte vers les amoureux séparés par les manoeuvres d'un traître, mais enfin réunis selon leur désir naturel, qui est exprimé avec une savoureuse franchise par l'héroïne.

Même Alcidon fait remarquer la ressemblance entre les deux pièces dans les vers suivants:

> Comme alors qu'au Theatre on nous fait voir Mélite
> Le discours de Cloris quand Philandre la quitte.
> (III, 3, 955-956)

Comme Eraste se repent de ses efforts d'avoir empêché le mariage de Mélite, ainsi Célidan dans La Veuve se repent-il de l'assistance qu'il a donnée à Alcidon dans l'enlèvement de Clarice, et la folie, qui

était vraie chez Eraste, est au moins feinte par la nourrice. La Veuve aussi commence par une discussion entre deux jeunes hommes sur l'amour, mais cette fois-ci le sujet est plus spécifique, c'est-à-dire, qu'il s'agit de savoir dans quelle mesure un amant devrait être audacieux. On précise encore la situation financière des protagonistes. La situation de fortune de Philiste est très inférieure à celle de Clarice, et il en était déjà ainsi de Tircis et de Mélite.

Corneille n'a pas seulement copié sa propre pièce. Même à son époque on l'accusait d'avoir orné cette pièce des vers composés par Claveret. Comme dans Le Trompeur puny de Scudéry (I, 6) une femme appelle un cocher qui reste derrière les coulisses, et comme dans L'Argénis de Du Ryer, on corrompt une nourrice et on l'incite à trahir sa maîtresse. Le don d'un bracelet des cheveux de la dame aimée à son amant est commun dans la tradition pastorale.[39] Philiste ressemble beaucoup à Céladon de L'Astrée et en effet, on fait allusion à ce roman dans La Veuve:

> A m'en ouyr conter, l'amour de Céladon
> N'est jamais rien d'esgal à celuy d'Alcidon.
> (I, 2, 135-136)

On retrouve toujours comme dans la comedia espagnole, beaucoup de motifs de duels. Alcidon provoque Philiste parce que, prétend-il, cet ami n'a pas tenu la promesse qu'il lui avait faite:

> Desloyal; ainsi donc de ta vaine promesse
> Je reçoy mille affronts au lieu d'une maistresse,
> Et ton perfide coeur masqué jusqu'à ce jour
> Pour assouvir ta haine alluma mon amour.
> (III, 3, 971-974)

* * *

> . . . Laisse là ces propos superflus
> Ces protestations ne m'esblouissent plus,

Et ma simplicité lasse d'estre dupée
N'admet plus de raisons qu'au bout de mon espée.
(III, 3, 981-984)

Il existe encore des scènes de farce: par exemple, quand Philiste bat Géron (III, 6).

Nous avons déjà vu que les ressemblances entre cette pièce et Mélite sont nombreuses et que certains traits de caractère se retrouvent dans l'une et l'autre pièce: la mère qui résiste aux sentiments de la fille et finit par céder, et la femme qui sert d'entremetteuse. La mère de Doris veut la pousser à épouser un jeune homme riche "nouveau venu des universitez" (I, 3, 228), mais gauche et timide. Comme toutes les mères des comédies, elle paraît sous les traits d'une excellente mère de famille, uniquement occupée de la direction de sa fille, ne niant pas la valeur des sentiments, mais les contrebalançant par l'importance que prennent, dans un mariage, les intérêts matériels.[40] Elle n'abuse pas de son pouvoir sur sa fille; au contraire, elle la traite avec douceur. Heureusement, tout s'arrangera à la fin; les couples s'assortiront au gré des coeurs, et la mère sera comblée, dit-elle, si bientôt lui naissent "des deux costés quelques petits neveux" (V, 9, 2006), et la pièce finit sur ces attendrissements de drame bourgeois.

L'autre femme âgée, la nourrice, ressemble beaucoup aux nourrices de la comédie italienne et espagnole. Elle est rusée (v. 138, vv. 150-152), sans scrupules et ne perd aucune occasion de rendre service à celui qui lui donnera la récompense la plus généreuse. Nous voyons qu'elle prend de l'argent de Philiste et d'Alcidon. Elle est matérialiste, mais cette conviction est

attribuable à une sorte de sagesse mondaine dont une longue expérience de la vie l'a faite dépositaire:[41]

> Madame croyés moy; j'ay vielly dans le monde.
> J'ay de l'experience, et c'est où je me fonde.
> (II, 2, 503-504)

Moins séquestrée que les jeunes filles, elle est plus libre dans ses mouvements et elle peut servir d'intermédiaire entre les amoureux.

Ses actions rappellent la farce quand, après avoir feint de s'évanouir, elle remarque:

> Sortons de pasmoison, reprenons la parole,
> Il nous faut à grands cris jouer un autre roolle.
> (III, 10, 1167-1168)

Comme dans la tradition de la farce elle prétend faire son travail sans avoir besoin d'argent:

> La Nourrice
>
> Monsieur vous me jugez d'un naturel avare.
>
> Alcidon
>
> Tu veilleras pour moy d'un soin plus diligent.
>
> La Nourrice
>
> Ce sera donc pour vous plus que pour votre argent.
> (I, 2, 154-156)

Un autre trait traditionnel qui caractérise la nourrice est son habileté à se dégager d'une situation difficile. Elle le fait en insistant que son opposition catégorique au mariage de Philiste avait pour but d'avancer ses intérêts:

> Mais tu dois ce bon-heur à ma sage conduite,
> Jeune et simple novice en matiere d'amour,
> Qui ne scaurois comprendre encore un si bon tour,
> Flatter de nos discours les passions des Dames
> C'est ayder laschement à leurs naissantes flames,
> C'est traiter lourdement un delicat effet,

C'est n'y scavoir enfin que ce que chacun scait.
Moy qui de ce mestier ay la haute science,
Et qui pour te servir brusle d'impatience,
Par un chemin plus court qu'un propos complaisant
J'ay sceu croistre sa flame en la contredisant. . . .
(II, 4, 540-550)

Elle essaie de blâmer Alcidon pour sa trahison:

Depuis pres de six mois il a tasché sans cesse
D'acheter ma faveur aupres de ma maistresse,
Il n'a rien espargné qui fut en son pouvoir
Mais me voyant tousjours ferme dans le devoir,
Et qui pour moy ses dons n'avaient aucune amorce,
En fin il a voulu recourir à la force,
Vous sçavez le surplus, vous voyez son effort
A se vanger de moy pour le moins en sa mort.
Picqué de mes refus, il me fait criminelle,
Et mon crime ne vient que d'estre trop fidelle.
Mais Monsieur, le croit on?
(IV, 6, 1475-1485)

Cette nourrice que Corneille a reprise de Mélite est un mélange magnifique de ruse et de verdeur. Elle est si dure, si alerte dans ses combinaisons et médisances; on regrette que ce soit la dernière fois que Corneille l'utilise dans ses comédies. La nourrice exerce, malgré sa situation, une assez grande influence. Elle est curieuse, active et intrigante et trahit même celle qu'elle devrait protéger. Elle est crainte plus qu'aimée.

On retrouve encore deux jeunes filles qui paraissent par couple: Clarice, la jeune veuve et la jeune fille Doris; et qui montrent deux façons de vivre leur condition. Toutes deux sont belles comme toutes les jeunes femmes dans les comédies de l'époque. Cela correspond aux principes de la préciosité, eux-mêmes hérités de la tradition pastorale, qui soutenaient que la femme se devait être belle parce qu'elle incarnait toutes les vertus. Selon les idéaux chevaleresques de la pastorale qui remontent à ceux de Pétrarche et

au néo-platonisme, la femme était l'intermédiaire entre l'homme et Dieu. Donc, comme un ange, elle incarnait toutes les beautés physiques et spirituelles. Clarice et Doris sont belles et cela suffit pour leurs amants. Philiste dit à Clarice:

> Sur les vostres mes yeux se portoient à tous coups
> Et s'en alloient chercher sur ce visage d'Ange
> Mille sujets nouveaux d'éternelle louange.
> (I, 5, 324-326)

Clarice fait penser à Mélite. Elle est comme elle très belle, très maîtresse d'elle-même et peut-être un peu réservée. Mais, comme elle, capable d'un sentiment profond. Elle aime le timide Philiste et, pour l'obliger à se déclarer, elle va aussi loin sur la voie des aveux qu'il est permis à la pudeur d'une femme. Clarice, jeune fille sage, mais passionnée, dans le monologue par lequel finit l'acte premier de La Veuve, regrette que la bienséance lui impose la modestie, la pudeur et "l'injuste loy de ceste retenue" (I, 6, 393).

Doris, de son côté, rappelle de fort près Cloris. Une jeune fille gaie et enjouée, elle a l'esprit vif et plaisant. Elle est moqueuse et fière, et ne craint rien tant que de s'humilier devant un homme qui ne la vaut pas.[42] Elle n'est pas très différente de Cloris, moins pétulante cependant et moins aggressive, mais aussi perspicace et aussi capable de feindre et de parer les feintes. Cette belle est aussi piquante dans ses moqueries de Florange:

> Ah Dieu! que c'est un cajoleur estrange;
> Ce fut paisiblement de vray qu'il m'entretint.
> Soit que quelque raison secrette le retint,
> Soit que son bel esprit me jugeast incapable
> De luy pouvoir fournir un entretien sortable,
> Il m'espargna si bien que ses plus longs propos
> A grand peine en une heure estoient de quatre mots,
> Il me mena dancer deux fois sans me rien dire.
> (I, 3, 194-201)

que cinglante dans son mépris d'Alcidon:

> Toutes ces qualités n'ont rien qui me desplaise
> Mais il en a de plus une autre fort mauvaise,
> C'est qu'il est ton amy cette seule raison,
> Me le feroit hair si j'en sçavois le nom.
> (IV, 8, 1555-1558)

* * *

> Et de plus luy donner cét advis salutaire
> Que s'il est vray qu'il m'ayme, et qu'il veuille estre aymé
> Quand il m'entretiendra tu ne sois point nommé,
> Qu'il n'espère autrement de response que triste,
> J'ay despit que le sang me lie avec Philiste
> Et qu'ainsi malgré moy j'ayme un de tes amis.
> (IV, 8, 1560-1565)

Doris joue volontiers avec sa mère et son frère l'obéissance modeste de la "fille bien sage" (IV, 9, 1592). Elle garde même ce ton en donnant son accord à Célidan, mais cette fois-ci avec une sourire. Nous ne percevons pas moins sa révolte intérieure, qui nous touche et qu'elle finit par exprimer clairement dans un monologue inattendu (IV, 9, 1570-1594).

Ici, comme dans Mélite, c'est le Paris de Louis XIII dans sa réalité physique avec sa gentillesse, ses beaux cavaliers et ses jeunes femmes hardies qui se laissent aborder dans la rue, mais c'est aussi son petit peuple amoureux de luxe, de beauté, de discussions, de jolies rubans et de jolies étoffes. A partir de La Veuve Corneille a multiplié les menues indications qui révèlent le rang et la richesse de ses personnages, tout ce que l'on pourrait nommer les "signes extérieurs" de l'importance.[43] Tandis que dans Mélite, aucun domestique n'est montré, Philiste est suivi de Lycas, et l'on voit jusqu'à trois valets de Clarice, la riche veuve. Les jeunes filles ne sortent qu'accompagnées d'une personne de confiance; Clarice a fait de sa

nourrice son chaperon. Philiste, plus pauvre que Clarice, va jusqu'à redouter de lui déclarer sa passion, même lorsqu'il est presque certain d'être aimé d'elle. Les jeunes gens sont de jeunes nobles. L'épée dont ils ne se séparent point, et qu'ils sont si prompts à tirer suffirait à l'indiquer. Clarice, à qui l'on reproche d'avoir choisi en Philiste un parti trop humble pour une personne de sa condition, s'empresse de répondre: "il est né Gentilhomme" (II, 2, 495).

Tous les personnages se sentent prisonniers de la coutume qui régit leur conduite envers autrui. Clarice éprouve à suivre son penchant pour Philiste quelques scrupules qui, d'ailleurs, prennent bientôt la forme de regrets:

> Tant mon grade s'oppose à mon contentement.
> (I, 6, 396)

On trouve un réalisme dans l'amertume, la tristesse que l'on sent parfois dans cette oeuvre légère et les allusions constantes aux amants séparés par des parents sévères, et séparés surtout par des questions d'argent. Le réalisme financier et les calculs brutaux abondent ici et c'est surtout aux femmes âgées que Corneille a attribué cet amour du lucre. Philiste ne craint pas de dire de sa mère:

> Les femmes de son aage ont ce mal ordinaire,
> De ne regler qu'aux biens une pareille affaire,
> Et l'or qui les aveugle, a droit de les guider. . . .
> (III, 3, 936-938)

Chrysante, mère de Doris, montre ce souci des intérêts matériels. Après avoir fait avouer à sa fille quelle mauvaise opinion elle avait de Florange, elle lui dit pourquoi elle le désire pour gendre:

Il est nouveau venu des universitez.
Au demeurant fort riche, et que la mort d'un père,
Sans deux successions encores qu'il espere,
Comble de tant de biens, qu'il n'est fille aujourd'huy
Qui ne luy rie au nez, et n'ait dessein sur luy.
(I, 3, 228-232)

Un instant après, lorsqu'il s'agit d'augmenter le dot de sa fille, elle se montre intransigeante:

Il veut son avantage, et nous cherchons le nostre.
(I, 4, 281)

Elle affirme que, dans un mariage, l'inclination de la part de la jeune fille n'est nullement nécessaire:

Il suffit qu'elle voit ce que le bien apporte,
Et qu'elle s'accommode aux solides raisons
Qui forment à present les meilleures maisons.
(I, 4, 290-292)

Chrysante trouve des accents lyriques pour prôner le mariage d'intérêt:

Considerez, mon fils, quel heur, quel avantage
L'affaire qui se traite, apporte à votre soeur:
Le bien est en ce siècle une grande douceur. . . .
(III, 7, 1084-1086)

* * *

Estant riche on est tout. . . . (III, 7, 10)

Encore une fois, la jeune fille n'a rien à craindre d'une mère qui dit à sa fille:

Ne crain pas que je veuille user de ma puissance.
(I, 3, 174)

Chrysante est portée à l'indulgence; elle juge naturel de tenir compte, pour décider d'un mariage, des préférences de sa fille; elle répugne à user du pouvoir absolu que la loi lui accorde. Elle a aussi souffert, dans sa jeunesse, de cette coutume tyrannique (V, 6, 1774-1788). Elle a déjà connu ces désenchantements. Maintenant le fils de son ancien amant vient courtiser sa fille et des

souvenirs cruels et chers s'éveillent (V, 6, 1774-1788). Donc, elle décide de marier sa fille au fils de l'amant dont jadis on l'avait séparé:

Non Monsieur, croyez-moy, vostre offre nous honore,
Aussi dans le refus j'aurois peu de raison,
Je cognoy vostre bien, je sçay vostre maison;
Vostre pere jadis (helas que cette histoire
Encor sur mes vieux ans m'est douce en la memoire)
Vostre feu pere dis-je, eut de l'Amour pour moy,
J'estois son cher objet, et maintenant je voy
Que comme par un droit successif de famille
L'amour qu'il eut pour moy, vous l'avés pour ma fille.
S'il m'aymoit je l'aymois, et les seules rigueurs
De ses cruels parens diviserent nos coeurs,
On l'esloigna de moy veu le peu d'avantage
Qui se trouva pour luy dedans mon mariage.
Et jamais le retour ne luy fut accordé
Qu'ils ne vissent mon lit d'Arcaste possedé,
En vain à cet hymen j'opposay ma constance,
La volonté des miens vainquit ma resistance.
(V, 6, 1772-1788)

La mère n'a que peu d'empire sur son fils qui a atteint sa majorité:

Chrysante

Ainsi vous m'empeschez d'executer la mienne.

Philiste

Je ne puis empescher que la vostre ne tienne,
Mais si jamais je trouve icy ce couratier
Je luy sçauray, Madame, apprendre son mestier.

Chrysante

Il vient sous mon adveu.

Philiste

. . . Vostre adveu ne m'importe,
C'est un fou me voiant s'il ne gaigne la porte,
Autrement il sçaura ce que pesent mes coups.
(III, 7, 1071-1077)

* * *

Chrysante

Dieux! que cet obstiné me donne de tourment!
Que je te plains ma fille! helas pour ta misere
Les destins ennemis t'ont fait naistre ce frere,
Desplorable. Le Ciel te veut favoriser,
D'une bonne fortune, et tu n'en peux user.
Rejoignons toutes deux ce naturel sauvage,
Et taschons par nos pleurs d'amollir son courage.
(III, 7, 1110-1116)

Avec sa fille, grâce à l'intimité qui résulte de la bienséance, elle recourt plus volontiers à la persuasion qu'à l'autorité pour obtenir un aveu (I, 3) ou pour la diriger.

La nourrice, elle aussi, pense que l'argent est tout-puissant. Elle a une longue expérience de la vie et conseille à Clarice de choisir un amant plus riche qui serait digne de sa condition et de sa richesse. Bien sûr, elle agit dans son intérêt et dans celui d'Alcidon:

Alcidon

Ton agente est à moy, n'est-il pas vray nourrice.
(I, 2, 110)

La Nourrice

Joue aussi bien ton jeu que je joueray le mien.
(I, 2, 152)

Comme servante, elle est libre dans ses mouvements et peut aider les hommes dans le complot d'enlever Clarice. C'est elle qui tire les ficelles et elle en est consciente:

Ainsi de tous costés primé par un rival
Ses affaires sans moy se porteroient fort mal.
(II, 4, 661-662)

La Veuve nous présente de belles jeunes filles, et cette catégorie comprend la jeune veuve, Clarice. Toutes deux, Clarice et Doris,

comme les héroïnes du théâtre comique de l'époque, sont des objets de commerce et de vanité, qui sont enlevées, possédées et échangées, mais qui essaient néanmoins d'être maîtresses de leurs propres destins.

Les jeunes gens manifestent ouvertement leur volonté d'orienter le destin de la jeune fille sans trop se soucier de ses intérêts ou de son penchant:

> Je voy trop que Philiste en te volant ton bien
> N'a que trop merité qu'on le prive du sien. . . .
> (III, 1, 817-818)

Le "bien" ici n'est nul autre que Clarice. Encore une fois les femmes ne sont que des objets. Philiste appelle Clarice son "objet" (I, 5, 363). Il y a une cruauté insouciante dans leur attitude, une sorte de mépris, peut-être involontaire, mais bien enraciné dans leurs habitudes, pour l'autre sexe.[44] Ils ne le disent pas, mais leur comportement semble se justifier par la conviction que, comme l'affirme Alcidon, les femmes sont "ce sexe imparfait" (III, 3, 961) qui "ne posseda jamais la raison qu'à demy" (III, 3, 962).

De la réalité sociale, outre un réalisme matrimonial procède un pathétique matrimonial. A ce pathétique appartiennent les plaintes des amants séparés par les parents, ou qui craignent de l'être. Aucune femme ne peut être indépendante. Doris dépend d'une mère qui aime l'argent et d'un frère obstiné qui l'emploie comme objet d'échange. Même Clarice, jouissant d'une situation assez indépendante pour une femme au dix-septième siècle, ne peut pas agir comme un être libre.

Le veuvage, était-il vraiment libération? Permettait-il à la femme, mieux que tout autre état, d'épanouir ses possibilités et de se réaliser en tant qu'être autonome? A moins qu'elle ne tombe dans le piège que lui tendent les hommes et la société: "Le moment du veuvage est particulièrement critique dans une société du paraître."[45] Tout le monde épie la nouvelle veuve, évalue la sincérité de ses larmes et se demande si elle va demeurer dans le monde. Le veuvage entraîne (surtout pour la femme de la haute société) une suite d'attitudes théâtrales, qui sont rapportées, commentées et jugées. Le deuil n'appartient pas seulement à la vie privée, mais il est un événement public. La veuve est obligée de garder une conduite en accord avec son état sous peine d'encourir la blâme.

La comédie de l'époque tire du veuvage des effets comiques: elle ôte le masque et montre le double visage des veuves qui pleurent fort en public, mais qui ne songent qu'à leurs propres intérêts quand elles sont seules avec leurs servantes.[46] Ces comédies mettent aussi l'accent sur la situation financière des veuves. Beaucoup de femmes n'ont pris époux que pour avoir de quoi subsister. Pour quelques-unes, le veuvage est l'heure de la récompense. Le veuvage est à la fois un temps de feinte et un temps de vérité. Selon la situation financière de son feu mari, elle peut perdre son établissement ou elle peut trouver sa liberté et être maîtresse d'elle-même.

La veuve de la comédie, comme celle de la vie réelle, aime sa liberté. Mais, comme dit Mme de Scudéry, veuve de Georges, "la douce compagnie d'un mari peut valoir mieux que la liberté."[47] Pouftant, cette liberté est loin d'être totale. Bien des veuves continuent de

vivre parmi leurs proches et la censure d'autrui. D'après R. Duchêne, si la condition de la veuve était en effet si heureuse, on comprendrait mal qu'un si grand nombre d'entre elles ait contracté une seconde union.[48]

Clarice de La Veuve est un bon exemple d'une femme qui veut se remarier, qui veut conclure un mariage fondé sur l'amour et non sur des intérêts matériels. Elle affirme clairement à sa nourrice son refus de demeurer seule:

> Estre Vefve à mon âge, et toujours souspirer
> La perte d'un mary que je peux reparer,
> Refuser d'un amant ce doux nom de maistresse,
> N'avoir que des mespris pour les voeux qu'il m'adresse,
> Le voir tousjours languir dessoubs ma dure loy.
> Cette vertu, Nourrice, est trop haute pour moy.
> (II, 2, 465-470)

Elle regrette son rang et sa fortune supérieurs, car ils rendent son amant trop timide et elle essaie, malgré les bienséances, de lui révéler son amour. Clarice a un nom, un rang, une fortune, tout un état mondain auquel elle se doit, et dont un mariage avec Philiste peut la faire déchoir.[49] Elle l'aime, mais elle est bien consciente des difficultés de la situation:

> Las! il m'en dit assez, si je l'osois entendre
> Et ses desirs aux miens se font assez comprendre.
> Mais pour nous declarer une si belle ardeur
> L'un est muet de crainte, et l'autre de pudeur.
> Que mon rang de desplait! que mon trop de fortune
> Au lieu de m'obliger me choque et m'importune!
> Esgale à mon Philiste; il m'offriroit ses voeux
> Je m'entendrois nommer le sujet de ses feux.
> Et ses discours pourroient forcer ma modestie
> A l'asseurer bien tost de nostre sympathie,
> Mais le peu de rapport de nos conditions
> Oste le nom d'amour à ses submissions,
> Et soubs l'injuste loy de ceste retenue
> Le remede me manque et mon mal continue.
> Il me sert en esclave, et non pas en amant,
> Tant mon grade s'oppose à mon contentement.

Ha! que ne devient il un peu plus temeraire!
Que ne s'expose-t'il au hazard de me plaire!
Amour gaigne à la fin ce respect ennuyeux,
Et rends le moins timide, ou l'oste de mes yeux.
(I, 6, 381-400)

Doris dans la même pièce nous donne un exemple encore plus extrême des pressions ressenties par les femmes. Tiraillée entre la détermination de sa mère de la donner au soupirant le plus riche, et l'insistance de son frère qu'elle épouse un autre pour qu'il puisse payer sa dette d'honneur, elle exprime, dans un monologue poignant, la protestation féminine du dix-septième siècle:

Qu'aux filles comme moy le sort est inhumain
Que leur condition me semble deplorable!
Une mère aveuglée, un frère inexorable,
Chacun de leur costé prennent sur mon devoir
Et sur mes volontez un absolu pouvoir,
Chacun me veut forcer à suivre son caprice,
L'un à ses amitiés, l'autre à son avarice,
Ma mère veut Florange, et mon frère Alcidon.
Dans leurs divisions mon coeur à l'abandon
N'attend que leur accord pour souffrir et pour feindre,
Je n'ose qu'esperer et je ne sçay que craindre,
Ou plustost je crains tout, et je n'espere rien,
Dure sujettion! estrange tyrannie!
Toute liberté donc à mon choix se dénie!
On laisse à mes yeux rien à dire à mon coeur,
Et par force un amant n'a de moy que rigueur:
Il y va cependant du reste de ma vie. . . .
(IV, 9, 1570-1587)

Ce monologue peint fidèlement le sort amer d'une jeune femme du dix-septième siècle.

Doris, comme Cloris dans Mélite, réagit contre les pressions sociales et ses devoirs en se gardant de laisser l'amour s'installer dans son âme comme un tyran. Elle en gémit encore (IV, 9) mais elle se défend d'avoir une sérieuse préférence:

Mais mon coeur se conserve au point où je le veux
Tousjours libre, et qui garde une amitié sincere
A celui que voudra me prescrire une mère.
(I, 3, 168-170)

* * *

Monsieur, où Madame est je n'ay point de vouloir.
(V, 6, 1797)

Toutes les répliques de Doris à sa mère dans la scène 3 de l'acte I confirment sa "pure obéissance" (I, 3, 173) à ses volontés: "Vostre vouloir du mien absolument dispose" (I, 3, 184). Evidemment, elle n'est pas toujours sincère quand elle se montre prête à obéir sa mère. Il n'est pas difficile pour elle d'accepter Célidan, le choix final de sa mère.

Gaie et causeuse comme Cloris, Doris aime feindre et jouer à la conversation galante. Plus franche et libre dans ses rapports avec les hommes, elle n'hésite pas à arrêter Alcidon pour lui dire qu'elle aime le voir:

> Alcidon, cet à Dieu me prend au despourveu
> Tu ne fais que d'entrer, à peine t'ay-je vue,
> C'est m'envier trop tost le bien de ta presence,
> He de grace me vie, un peu de complaisance?
> Tandis que je te tiens souffre qu'avec loisir
> Je puisse m'en donner un peu plus de plaisir?
> (II, 5, 665-670)

Le langage de La Veuve est plus simple et plus naturel que dans Mélite. Corneille déclare dans son Avis au lecteur qu'il est "plus net et plus dégagé des pointes dont l'autre est semée."[50] Quoique la langue soit plus nette, il existe encore quelques expressions comme "belle inhumaine" (IV, 1, 1255), "soupçonneuse beauté" (IV, 1, 1239) et "reine de mon âme" (III, 1, 831).

Dans La Veuve Corneille insiste sur le goût livresque de la préciosité mise dans la bouche de ses personnages. Géron dit des métaphores extravagantes de Florange:

C'est un homme tout neuf, que voulez-vous qu'il fasse?
Il dit ce qu'il a leu. (I, 4, 272-273)

Alcidon décrit la conversation galante du temps:

. . . le joly passetemps
D'estre auprès d'une Dame, et causer du beau-temps,
Luy jurer que Paris est tousjours plain de fange,
Qu'un certain parfumeur vend de fort bonne eau d'Ange.
Que dans la Comédie on dit d'assez bons vers,
Qu'un tel dedans le mois d'une telle s'accorde!
(I, 1, 47-53)

Corneille se moquait des expressions extravagantes et précieuses car il savait à quel point elles pouvaient être vides. Dans La Veuve Chrysante se moque des paroles affectées de Florange. Elle demande à Géron: "Que dit-il de ma fille?" (I, 4, 258). Géron lui répond:

Ha! Madame, il l'adore:
Il n'a point encore veu de miracles pareils,
Ses yeux à son advis sont autant de Soleils,
L'enfleure de son sein un double petit monde,
C'est le seul ornement de la machine ronde,
L'amour à ses regards allume son flambeau,
Et souvent pour la voir il oste son bandeau,
Diane n'eut jamais une si belle taille,
Aupres d'elle Venus ne seroit rien qui vaille,
Ce ne sont rien que Lys, et Roses que son teint,
En fin de ses beautez il est si fort atteint.

Chrysante

Atteint! ah mon amy ce sont des resveries
Il s'en mocque en disant de telles niaiseries.
(I, 4, 259-270)

Corneille utilise, dans l'intention d'amuser son public, les concepts et le langage à la mode dans les cercles précieux dans la déclaration d'amour éthéré du jeune timide, Philiste:

J'ayme sans esperer, et je ne me promets
Aucun loyer d'un feu qu'on n'estreindra jamais.
L'amour devient servile alors qu'il se propose
Le seul espoir d'un prix pour son but et sa cause,
Ma flame est toute pure et sans rien presumer
Je ne cherche en aymant, que le seul bien d'aymer.
(II, 4, 609-614)

Par un renversement comique des conventions sociales ou théâtrales, c'est Clarice qui arrache à Philiste l'aveu tant attendu et c'est elle qui exprime l'attitude réaliste:

> Ne desguisons plus rien, mon Philiste, il est temps
> Qu'un adveu mutuel rende nos feux contents.
> (II, 4, 617-618)

Le contraste comique se poursuit dans les réactions de Philiste qui n'ose croire à son bonheur et la nouvelle initiative de Clarice qui parle de fixer le jour du mariage. Dans ses stances, elle célèbre le bonheur tant attendu. Le thème de l'amour vainqueur, implicite dans Mélite, se trouve ici explicité de façon inattendue, par l'héroïne dans un langage suggestif:[51]

> L'amour est maintenant le maistre de nos bouches
> Ainsi que de nos coeurs.
> Qu'il fait bon avoir enduré.
> Que le plaisir se gouste au sortir des supplices.
> Et qu'apres avoir tant duré
> La peine qui n'est plus augmente nos délices.
> Qu'un si doux souvenir
> M'appreste à l'advenir
> D'amoureuses tendresses.
> Que mes malheurs finis auront de volupté.
> Et que j'estimeray cherement ces caresses
> Qui m'auront tant cousté.
> (III, 8, 1145-1156)

Ailleurs, le texte est si exempt de préciosité, que certaines références au danger dans lequel Clarice se trouvera après son enlèvement, et à l'espoir de la mère du héros qu'elle aurait des petits-enfants, sont considérées trop crues et l'on les a rendues moins précises. Les vers:

> Et peut estre desja ce corsaire effronté
> Triomphe insolemment de sa pudicité.
> (IV, 1, 1269-1270)

deviendront:

Et peut estre desja ce corsaire effronté
Triomphe insolemment de sa fidélité.

En 1660 le vers: "Ta maistresse ravie et peut estre forcée" (V, 4, 704) deviendra: "Ta maistresse par force en d'autres mains passée." Les vers:

Et jamais le retour ne luy fut accorté
Qu'ils ne vissent mon lit d'Arcaste possedé.
(V, 6, 1785-1786)

deviendront en 1660:

Et son père jamais ne souffrit son retour
Que ma foy n'eut ailleurs engagé mon amour.

Le souhait de Chrysante:

Ainsi me donne t'il pour comble de mes voeux
Bien tost des deux costés quelques petits neveux.
(V, 9, 1005-1006)

deviendra en 1660:

Puisse-t'elle pour comble accorder à mes voeux
Qu'une éternelle paix suive de si beaux noeuds.

Les baisers dans la scène 6 de l'acte II sont bannis de l'édition originale. Des mots bas et familiers sont le plus souvent remplacés dans les éditions de 1644 et les suivantes, par des mots plus "littéraires," par exemple "sottement" est remplacé par "innocemment" (I, 1, 56). La partie suivante du dialogue entre Philiste et la nourrice est supprimée ou corrigée:

Philiste

Vien ça que je t'estrangle. (II, 3, 528)

* * *

Crache, parjure,
Ton ame abominable, et que l'enfer attend.
(II, 3, 529-530)

Corneille n'apportera pas de modifications à la façon dont Clarice et Philiste se parlent. Clarice dit d'abord "vous" (I, 5, 304) à Philiste, mais dès le moment où elle laisse échapper un mouvement de jalousie (311), elle le tutoie. Dans la scène des aveux (II, 4), elle lui dit "vous" (II, 4, 578) encore une fois jusqu'au moment où Philiste s'est laissé entraîner à dire:

> Il est vray, je vous ayme et mes feux indiscrets
> Se donnent leur supplice en demeurant secrets. . . .
> (II, 4, 601-602)

en l'atténuant de la réserve:

> Je ne cherche en aymant, que le seul bien d'aymer.
> (II, 4, 614)

Dès lors Clarice ne dira plus à Philiste que "tu," même quand elle le menace:

> Et celuy d'estre aymé sans que tu le pretendes
> Previendra tes desirs et tes justes demandes.
> (II, 4, 615-616)

* * *

> Mais pour te bien punir de cette liberté,
> Tu peux conter huict jours paravant qu'il s'acheve.
> (V, 8, 1834-1835)

Philiste ne la tutoie jamais. Le "vous" conservé par Philiste et le "tu" de Clarice s'accordent aussi avec la différence de condition et de rang des deux amants. A cause de sa condition supérieure, elle tutoie Alcidon aussi:

> Mon abord t'a surpris? tu changes de couleur?
> Tu me croyois sans doute encor dans ce malheur.
> Voici qui m'en délivre, et n'estoit que Philiste
> A ses nouveaux desseins en ta faveur resiste,
> Cet amy si parfait qu'entre tous tu cheris
> T'auroit pour recompense enlevé ta Doris.
> (V, 9, 1925-1930)

La nourrice mêle les deux styles. Pour Alcidon c'est "tu" (I, 2, 115, 119) sauf pour le lazzi de l'argent refusé, puis reçu (154, 156). Pour Philiste c'est "tu" aussi (II, 3, 530, 537) sauf au moment où cessant un entretien confidentiel et apparemment complice, elle l'introduit auprès de Clarice (II, 4, 563-569). De même pour Célidan; c'est "tu" (IV, 6, 1424-1425, 1427-1428), mais "vous" quand elle craint d'être découverte et punie et qu'elle implore l'assistance du jeune homme (IV, 6, 1439, 1481, 1487, 1504).[52]

Le langage de Doris est typique de celui des filles enjouées. Comme elles, elle met au service de la conversation amoureuse, ou galante, une intelligence fine et brillante, beaucoup d'entrain et de belle humeur, qui reflète sa santé généreuse et son esprit moqueur:

> . . . L'effet a deu t'apprendre
> Quand on feint avec moy que je sçay bien le rendre.
> Mais je reviens à toy, tu fais donc tant de bruit
> Afin qu'après un autre en recueille le fruit?
> Et c'est ce dessein que ta fausse colere
> Abuse insolemment de l'esprit de mon frere?
> (IV, 8, 1531-1536)

D'après R. Garapon, ses paroles contiennent aussi des menus propos qui font rire les spectateurs.[53] Ces propos sont un mélange curieux d'idées sans cohérence qui montrent bien le manque d'esprit du jeune homme. Dans ce passage Doris décrit à sa mère la gaucherie de Florange son riche soupirant:

> Depuis il s'advisa de me serrer les doigts
> Et retrouvant un peu l'usage de la voix
> Il prit un de mes gancts, la mode en est nouvelle
> (Me dit-il) et jamais je n'en vis de si belle,
> Vous portés sur le sein un mouchoir fort carré,
> Vostre évantail me plaist d'estre ainsi bigarré,
> L'amour je vous asseure est une belle chose,
> Vrayement vous aymez fort cette couleur de rose,
> La ville est en hyver toute autre que les champs,
> Les charges à présent n'ont que trop de marchands,
> On n'en peut approcher. (I, 3, 215-225)

Dans les paroles des personnages de La Veuve Corneille a apporté un nouveau réalisme. La forme du monologue (IV, 9), en alexandrins à rime plate, exprime la passion dans les plaintes d'une jeune fille à qui sa mère veut donner un mari et son frère un autre, et ni l'un ni l'autre n'est celui qu'elle aime. Quelle amertume, quel mépris, quelle révolte mal contenue se manifeste dans ces derniers vers:

> Il faut que mes desirs tousjours indifferens
> Aillent sans resistance au gré de mes parens
> Qui m'aprestent peut estre un brutal, un sauvage,
> Et puis cela s'appelle une fille bien sage,
> Ciel qui vois ma misere et qui sçais mon besoin,
> Pour le moins par pitié prens de moy quelque soin.
> (IV, 9, 1589-1594)

Le réalisme linguistique comprend la façon dans laquelle les parents et les enfants s'adressent la parole. La mère garde habituellement un ton très badin et naturel avec sa fille (I, 3 et III, 4):[54]

> Je meure, mon enfant, si tu n'es admirable,
> Et ta dexterité me semble incomparable;
> Tu merites de vivre apres un si bon tour.
> (III, 4, 1011-1013)

* * *

> Tu vaux trop, c'est ainsi qu'il faut quand on se mocque
> Que le mocqué reste tousjours fort satisfait,
> Ce n'est plus autrement qu'un plaisir imparfait,
> Qui souvent malgré nous se termine en querelle.
> (III, 4, 1028-1031)

Chrysante tutoie toujours sa fille. Les enfants Philiste et Doris gardent en présence de leur mère une attitude respectueuse; ils la vouvoient et ils l'appellent "Madame":

> Doris
>
> Madame, il n'en va pas ainsi que vous pensez.
> (I, 3, 164)

* * *

Philiste

Je luy sçauray, Madame, apprendre son mestier.
(III, 7, 1074)

Dans cette pièce Corneille ajoute des nouveautés dans le langage, le portrait des femmes et de la société. Pour la première fois, il emploie des monologues lyriques (II, 1 et III, 8), au lieu du couplet alexandrin qu'il utilisait avant et que ses contemporains employaient dans la pastorale et la tragi-comédie. L'épisode de la folie est très réduit ici. Les duels n'ont pas la même importance que dans Mélite. Philiste refuse de se battre avec Alcidon, comme Philandre a refusé de se battre avec Tircis, mais cette fois-ci il gagne notre respect. On y trouve une plus grande maturité d'esprit dans la façon dont Corneille traite les duels.

La condition de la jeune veuve Clarice est peinte avec une nouvelle profondeur. Ici, nous n'avons point affaire à une femme qui n'espère qu'un riche mariage, mais, au contraire à un être sensible et compatissant. Elle repousse l'objection d'un Philiste l'épousant par intérêt et décide que sa noblesse n'est pas moins bonne que celle de son premier mari. Elle est si désireuse d'épouser Philiste qu'elle prend l'initiative et elle le fait au nom de la liberté que son veuvage lui donne:[55]

Cesse de me tuer par cette deffiance,
Qui pourroit des mortels troubler nostre alliance?
Quelqu'un a-t-il à voir dessus mes actions
Qui prescrire une regle à mes affections
Vefve, et qui ne dois plus de respect à personne
Puis-je pas disposer de ce que je te donne?
(II, 4, 635-640)

Clarice entend fonder sa nouvelle alliance sur le don de soi volontairement consenti (chose qui ne serait pas possible à la jeune Mélite qui dit: "Je dois tout à ma mère" [II, 8, 753]). Elle a confiance en Philiste qui, par ses soumissions, a su la persuader qu'il l'aimait. Les voeux qu'il lui adressait, le "doux nom de maistresse" (II, 2, 467) qu'il lui prodiguait, lui font espérer la même dévotion et la même douceur dans le remariage. Elle pense y trouver à peu près ce que Madame de Scudéry regrette d'avoir perdu par son veuvage. Elle fait un pari sur l'avenir, sacrifiant sa liberté à la douce compagnie d'un mari.[56]

Clarice a quelque chose de plus que Mélite. Elle a vécu; elle a souffert. Ce n'est plus une jeune fille, mais une jeune veuve. Elle met dans son amour pour Philiste une richesse, une profondeur de sentiments, qui manquait à Mélite. A cause de son état civil, elle peut se conduire d'une façon plus hardie; elle peut faire des avances sans avoir l'apparence d'être trop audacieuse et elle peut disposer d'elle-même.

Mélite, jeune fille, sensible à la flamme subite de Tircis, se laissait entraîner à une affection tendre et paisible et elle n'avait à craindre que la résistance assez faible d'une mère facile à persuader. Clarice, pour épouser celui qu'elle aime, ne renoncerait pas seulement à la fortune, mais aussi aux prétentions nobiliaires qui devaient sembler les plus légitimes et qui pouvaient même être jugées obligatoires.[57] Comme lui explique la nourrice:

> La memoire d'Alcandre et le rang qu'il vous laisse
> Voudraient un successeur de plus haute noblesse.
> (II, 2, 491-492)

Elle est riche, mais elle est loin du désir d'accroître ses biens et elle accepte sans hésitation de s'appauvrir en épousant Philiste; en fait, elle aime plus qu'elle ne se laisse aimer. "Ses désirs" (I, 6, 382) vont au devant de ceux qu'elle devine en Philiste, elle souffre "de ceste retenue" (I, 6, 393) et elle aura le courage de "faire de son coeur une ouverture entiere" (II, 2, 516) pour vaincre en Philiste "ce respect ennuyeux" (I, 6, 399).[58] Elle en triomphera dans une scène (II, 4) où l'entretien galant se mêle de reproches pour arriver à une hardie et fière affirmation d'indépendance et de don de soi-même.

En somme, Clarice est plus passionnée, plus activement décidée que ne l'était Mélite. Il semble que Corneille ait voulu, après l'expérience de Mélite et de Tircis, nous montrer dans ses héros et ses héroïnes le jeu de sentiments plus réfléchis et plus profonds et les faire triompher de conditions morales et sociales plus difficiles et d'oppositions plus graves.

Le personnage de la veuve révèle un sens du comique que Mélite ne manifestait pas--ses paroles produisent un effet comique sur les spectateurs. Clarice représente un essai de la part du dramaturge de créer un personnage plus complexe et plus intéressant. L'effet comique de La Veuve jaillit à la fois d'un paradoxe de situations et d'attitudes envers l'amour. Les protagonistes s'aiment sans oser se le dire, à cause d'une différence de fortune et de situation sociale. Philiste, amoureux discret, timide et délicat, n'ose se déclarer, alors que Clarice attend avec impatience sa déclaration et désire ardemment la réalisation d'un amour mutuel.[59] Son amour est sensuel et réaliste et elle souffre de ces délais: "son respect s'oppose à

mon contentement" (I, 6, 396). Son impatience s'exprime de façon humoristique:

> Amour gaigne à la fin ce respect ennuyeux,
> Et rends le moins timide, ou l'oste de mes yeux.
> (I, 6, 399-400)

Doris, elle, n'est pas si différente de la Cloris de Mélite. Elle aussi a l'esprit perçant; elle répond à Alcidon en termes de maîtresse, mais:

> Je me fais comme luy souvent toute de feux,
> Mais mon coeur se conserve au point où je le veux
> Tousjours libre. . . . (I, 3, 167-169)

Elle perce facilement ses déguisements:

> Vous le cognoissez mal, son ame a deux visages
> Et ce dissimulé n'est qu'un conteur à gages,
> Il a beau m'accabler de protestations
> Je demesle aisement toutes ses fictions,
> Il ne me preste rien que je ne luy renvoye,
> Nous nous entrepayons d'une mesme monnoye.
> (I, 3, 177-182)

Doris, comme Cloris, garde toujours un ton moqueur et ironique dans ses paroles. Elle sait très bien qu'elle dépendra toujours soit d'une mère, soit d'un frère et qu'elle ne disposera jamais d'elle-même. Déterminée à conserver au moins sa vie privée, elle masque son désaccord et sa critique de son frère et sa mère en faisant semblant d'être indifférente. Sous son ironie perpétuelle Doris dissimule un coeur désemparé.[60] Elle est intérieurement malheureuse et contrariée dans son amour par la tyrannie d'une mère et l'aveuglement d'un frère.

En se révoltant (au moins mentalement) contre les conditions sociales de l'époque, Doris nous présente une étape dans l'évolution du portrait de la jeune fille enjouée. Son monologue à la scène 9 de l'acte IV montre la révolte intérieure et l'amertume qu'elle

éprouve vis-à-vis de son sort. Sa révolte n'est pas encore active, comme sera celle d'Angélique dans La Place Royale, mais c'est un début, le premier mouvement d'une femme pour être jugée à l'égal des hommes et être maîtresse de sa propre destinée.

Un des rares personnages de parents humains que Corneille ait tracé, c'est la mère de Doris et de Philiste, Chrysante.[61] A celui qui fait la cour à sa fille, elle rappelle avec tendresse qu'il est le fils d'un homme qu'elle aimait jadis. Il est si rare que le souvenir joue un rôle dans le théâtre comique. Chrysante n'a pas épousé l'homme qu'elle aimait:

> On l'éloigna de moy par ce maudit usage
> Qui n'a d'egard qu'aux biens pour faire un mariage,
> Et son père jamais ne souffrit son retour
> Que ma foy n'eut ailleurs engagé mon amour.
> (V, 6, 1783-1786)

Donc, elle use de sa puissance d'une manière plus libérale qu'un père: dans sa jeunesse elle a souffert de sa rigueur et veut éviter les mêmes peines à sa fille. Même si ses paroles nous semblent souvent être dures, il faut cependant reconnaître qu'elles cachent parfois très mal, un faible mouvement de révolte contre les règles d'une société qu'elles semblent accepter sans discussion. Un voile de mélancolie et de regret nuance les sages conseils qu'elle donne à ses enfants.[62] Chrysante rappelle les sentiments qui autrefois l'avaient liée au père de Célidan et s'exclame:

> S'il m'aimait je l'aimais, et les seules rigueurs
> De ses cruels parents diviserent nos coeurs.
> (V, 6, 1781-1782)

Dans Mélite il faut gagner le consentement d'une mère, mais cette mère n'apparaît pas sur la scène. Ici, Corneille donne à une mère un rôle assez important, malgré son manque de pouvoir sur son fils.

Le rôle de la nourrice est beaucoup plus important dans La Veuve, car dans Mélite Eraste ne parvient pas à la corrompre, et Corneille l'emploie surtout pour l'effet comique à la fin de la pièce. Mais dans La Veuve c'est une personnalité sinistre, digne de la tragédie ou la tragi-comédie. Elle se marque ici davantage en coquine traîtresse. Elle ne se contente plus de donner de sages conseils à Clarice; or elle a l'intention de diriger les affaires elle-même.

Nous avons vu que tous les personnages féminins, âgés ou jeunes, ont subi des changements dans les deux premières oeuvres de Corneille. Dans les trois pièces suivantes, La Galerie du Palais, La Suivante et La Place Royale, Corneille entrera plus avant dans le portrait réaliste des femmes et des conditions de l'époque. On y trouvera de plus grands changements chez les héroïnes de ces trois comédies, surtout dans leur réponse à l'attitude de la société et des hommes envers elles. Continuons notre étude de l'évolution des personnages féminins dans les comédies de Corneille en regardant de plus près son oeuvre. suivante: La Galerie du Palais qui a paru en 1632.

NOTES

[1] Pierre Corneille, Mélite: Examen, éd. Mario Roques et Marion Lièvre (Genève: Droz, 1950), p. 136.

[2] Ibid., p. 136.

[3] Jacques Morel, "Le Jeune Corneille et le théâtre de son temps," Information Littéraire, novembre-décembre 1960, p. 187.

[4] Mario Roques et Marion Lièvre, op. cit., p. xxii.

[5] Jacques Scherer, "Le Retour des personnages dans les comédies de Corneille," Mélanges Daniel Mornet (Paris, 1951), p. 52.

[6] André Stegmann, L'Héroïsme cornélien: Genèse et signification (Paris: A. Colin, 1968), I, p. 18.

[7] Ibid., p. 17.

[8] Cecilia Rizza, "La Condition de la femme et de la jeune fille dans les premières comédies de Corneille," Onze Etudes sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle (Paris: J.-M. Place, 1978), p. 171.

[9] Gustave L. van Roosebroeck, The Genesis of Corneille's Mélite (Vinton: Kruse Publishing Co.), p. 22.

[10] Ibid., p. 23.

[11] Lawrence E. Harvey, "The Dénouement of Mélite and the Role of the Nourrice," Modern Language Notes, 71 (March 1956), p. 201.

[12] Ibid., p. 202.

[13] Ibid., p. 202.

[14] Cecilia Rizza, op. cit., p. 175.

[15] Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963), p. 38.

[16] Gustave L. van Roosebroeck, op. cit., p. 25.

[17] Pierre Corneille, Mélite: Examen, p. 136.

[18] Ibid., p. 136.

[19] Marie-Odile Sweetser, La Dramaturgie de Corneille (Genève: Droz, 1977), p. 89.

[20] Georges Couton, Réalisme de Corneille: Deux Etudes: La Clef de Mélite et réalités dans Le Cid (Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres," 1953), p. 48.

[21] Ibid., p. 47.

[22] Cecilia Rizza, op. cit., p. 172.

[23] René Bray, La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux (Paris: Librairie Nizet, 1960), p. 161.

[24] Cecilia Rizza, op. cit., p. 178.

[25] Ibid., p. 177.

[26] Gustave Lanson, Corneille (Paris: Hachette, 1898), p. 53.

[27] Pierre Corneille, Théâtre complet, texte préfacé et annoté par Pierre Lièvre, édition complétée par Roger Caillois (Paris: Gallimard, 1950), p. 175.

[28] Pierre Corneille, Mélite, p. 4.

[29] Cecilia Rizza, op. cit., pp. 184-185.

[30] M. Roques et M. Lièvre, op. cit., p. xxiii.

[31] Robert Garapon, La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français (Paris: Nizet, 1957), p. 152.

[32] Pierre Corneille, Mélite: Examen, p. 136.

[33] M. Roques et M. Lièvre, op. cit., p. xxiii.

[34] Paul Hoffmann, "L'Héritage des lumières: Mythes et modèles de la féminité au dix-septième siècle," Romantisme, III (Paris: H. Champion, 1976), p. 8.

[35] M. Roques et M. Lièvre, op. cit., p. xxiii.

[36] Cecilia Rizza, op. cit., p. 181.

[37] Pierre Corneille, Théâtre complet: Argument, passim, pp. 242-243.

[38] Pierre Corneille, La Veuve, éd. M. Roques et M. Lièvre (Genève: Droz, 1954), p. 79.

[39] Henry Carrington Lancaster, French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part I: The Pre-Classical Period 1610-1634 (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1929), p. 594.

[40] Louis Rivaille, Les Débuts de Pierre Corneille (Paris: Boivin et Cie, 1936), p. 108.

[41] Cecilia Rizza, op. cit., p. 172.

[42] Antoine Adam, Histoire de la littérature française du dix-septième siècle (Paris: Domat-Del Ducca, 1962), p. 488.

[43] Louis Rivaille, op. cit., p. 256.

[44] Cecilia Rizza, op. cit., p. 181.

[45] Roger Duchêne, "La Veuve au dix-septième siècle," Onze Etudes sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle (Paris: J.-M. Place, 1978), p. 225.

[46] Ibid., p. 228.

[47] Ibid., p. 233.

[48] Ibid., p. 236.

[49] M. Roques et M. Lièvre, La Veuve, p. xxiv.

[50] Ibid., p. 146.

[51] Marie-Odile Sweetser, op. cit., p. 90.

[52] M. Roques et M. Lièvre, op. cit., p. xxix.

[53] Robert Garapon, op. cit., p. 150.

[54] Louis Rivaille, op. cit., p. 268.

[55] Roger Duchêne, op. cit., p. 238.

[56] Ibid., p. 238.

[57] Louis Rivaille, op. cit., p. 124.

[58] M. Roques et M. Lièvre, op. cit., pp. xxiv-xxv.

[59] Marie-Odile Sweetser, op. cit., p. 89.

[60] Antoine Adam, op. cit., p. 488.

[61] Robert Brasillach, Pierre Corneille (Paris: Librairie A. Fayard, 1938), p. 118.

[62] Cecilia Rizza, op. cit., p. 174.

CHAPITRE III

LES PERSONNAGES FEMININS DANS LA GALERIE DU PALAIS, LA SUIVANTE ET LA PLACE ROYALE

L'intrigue de La Galerie du Palais est relativement simple: Célidée et Lysandre sont fiancés tandis que Dorimant aime Hyppolite qui aime secrètement Lysandre. Célidée change d'avis et décide d'aimer Dorimant. Profitant de l'indécision de Célidée, Hyppolite suggère à Célidée de feindre l'indifférence à l'égard de Lysandre. Hyppolite corrompt le serviteur de Lysandre pour qu'il lui dise de faire la cour à Hyppolite pour rendre Célidée jalouse. Mais les deux héros décident qu'il est inutile de feindre et la pièce s'achève avec l'union de Célidée et Lysandre et d'Hyppolite et Dorimant.

Encore une fois Corneille nous présente trois catégories de personnages--les amoureux, les parents et les domestiques. Cette pièce est la seule dans laquelle il introduise des marchands. On y retrouve la mère qui répugne à user de son pouvoir absolu sur sa fille et les deux jeunes filles qui se rangent nettement en deux groupes: celles qui font profession d'être indifférentes à l'amour et qui sont gaies, et celles qui sont dominées par l'amour et se révèlent sentimentales et élégiaques. Cependant, il serait impossible de tracer le portrait net de ces jeunes filles--Célidée a des "qualités et de corps et d'esprit" exceptionnelles (III, 6, 899)[1] et tout ce que nous savons d'Hyppolite est qu'elle est "aussi fine

que belle" (IV, 10, 1322). Hyppolite est fourbe, prompte à imaginer un mensonge nouveau. Célidée est naïve au contraire, incapable de percer les ruses de sa traîtresse amie. Mais ces deux filles n'ont pas, il s'en faut de beaucoup, les traits aussi nettement dessinés que Clarice ou que Cloris.

On retrouve aussi dans cette comédie toute l'importance qu'avait le duel pour "ces hommes d'épée" sous le règne de Louis XIII. Les motifs de duels sont multiples, depuis l'offense jusqu'au soupçon de l'offense. Lysandre veut croiser le fer avec Dorimant, et Dorimant avec Lysandre, pour des raisons du même genre (IV, 3 et 5).

Les parents appartiennent toujours à la petite noblesse, aisée, oisive, mais simple: la vie de famille doit tenir plus de place dans leur existence que la vie mondaine. Le père de Célidée est veuf, se montre très autoritaire et impose à sa fille, malgré les répugnances qu'elle peut manifester, le mariage qu'il a projeté pour elle:

> Parle: ma volonté sera-t-elle obéie?
> (IV, 8, 1337)

Pleirante, le père de Célidée, considère comme une obligation de vaincre ce qu'il croit être un caprice de sa fille:

> . . . Je sai ce qu'il m'a dit,
> Et ne veut plus du tout souffrir de contredit.
> Mon choix de votre hymen en sa faveur dispose.
> (IV, 8, 1347-1349)

La mère d'Hyppolite est veuve comme la mère de Doris de la pièce précédente et elle porte le même nom, Chrysante. Elle aussi est portée à l'indulgence et elle juge naturel de tenir compte, pour décider d'un mariage, des préférences de sa fille. Chrysante ne veut pas abuser de son pouvoir sur sa fille parce qu'elle a déjà souffert, dans sa jeunesse, de cette coutume:

Monsieur, j'aime ma fille avec trop de tendresse
Pour la vouloir contraindre en ses affections.
(III, 7, 930-931)

* * *

Mais je ne suis pas femme à forcer son courage,
Je sai ce que la force est en un mariage.
Il me souvient encor de tous mes déplaisirs
Lorsqu'un premier hymen contraignit mes désirs;
Et, sage à mes dépens, je veux bien qu'Hippolyte
Prenne ou laisse, à son choix, un homme de mérite.
Ainsi présumez tout de mon consentement,
Mais ne prétendez rien de mon commandement.
(V, 8, 1761-1768)

Chrysante n'est pas aussi attachée à l'argent que l'était la mère de Doris, et elle apparaît ici surtout comme une excellente mère de famille, uniquement occupée de la direction de sa fille et de son bonheur. Elle semble réellement laisser à Hyppolite la liberté qu'elle lui promet et ne se réserver que le droit d'approuver son choix.

L'autre personnage féminin qui jusque là représentait l'autorité, la nourrice, ne paraît plus dans La Galerie du Palais. Elle s'est transformée en suivante, et cette Florice a beau être vieille, sans beauté probablement, et parfois ridicule, elle n'est pas grotesque. La farce cependant, n'est pas absente de cette pièce, mais elle est sur le point de disparaître; elle a été confinée dans ces sortes d'intermèdes où sont montrés la Galerie du Palais et ses marchands. Il n'y a d'ailleurs qu'un passage de ces scènes qui rappelle vraiment la farce: la lingère et le mercier, dont les boutiques sont contiguës, poussent et repoussent rageusement une boîte d'un étalage à l'autre, et la lingère laisse éclater une colère suraiguë, tandis que le mercier bougonne ses doléances (IV, 12). Comme l'a si bien dit Louis Rivaille: "dans La Galerie du Palais, la farce se meurt; elle est

morte dès La Suivante, et ne reparaîtra pas dans La Place Royale."[2]

C'est dans un souci de réalisme que Corneille substitue à la nourrice une suivante. Parce que son rôle était joué par un homme, la nourrice rappelait trop la comédie du seizième siècle, et les personnages stéréotypés de la farce. Il est aussi probable que les "criadas" servant de duègne aux dames espagnoles prirent quelque part à cette innovation.[3] La suivante, d'autre part, pouvait avoir ses propres affaires de coeur et son rôle pouvait être confié à une jeune actrice. Corneille n'affirme pas avoir été le premier à faire cette transformation. Il constate simplement:

> Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie, et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de suivante, qu'une femme représente sur son visage.[4]

Il existe des exemples plus récents et plus complets des suivantes dans L'Arsaème d'Alexandre Hardy et La Chryéide de Mairet.[5] Tout ce que faisait Corneille, c'était de répandre l'emploi de ce personnage.

Cette suivante, à ses débuts, est encore proche de la nourrice. Florice est d'un âge avancé et veuve:

> Je fus fine autrefois et depuis mon veuvage
> Ma ruse chaque jour s'est accrue avec l'âge.
> (I, 10, 317-318)

L'expérience et l'influence qu'elle possède ne sont plus employées qu'à mettre la brouille entre deux amoureux, au profit d'Hyppolite ou qu'à se faire offrir quelque cadeau par une marchande intéressée ou par un écuyer intrigant (I, 1, 6, 10; II, 4, 5; III, 2, 3, 4, 12; IV, 13, 14). Pourtant, en dépouillant sa laideur, elle a perdu son immoralité.

La Galerie du Palais nous présente de nouveau de jeunes nobles. La réponse de la mère d'Hyppolite à Dorimant est semblable à celle de Chrysante dans La Veuve:

> Un homme tel que vous, et de votre naissance,
> Ne peut avoir besoin d'implorer ma puissance.
> (V, 8, 1757-1758)

Fréquemment, les jeunes gens sont appelés, ou se nomment entre eux, selon la terminologie précieuse, "cavaliers." Hyppolite et Pleirante appellent ainsi Lysandre (II, 2, 390; III, 7, 934). Hyppolite range même Lysandre parmi les "hommes de cour" (II, 2, 391).

Dans cette comédie l'auteur continue à donner des indications qui révèlent le sang et la richesse de ses personnages. Dans La Galerie du Palais, le domestique qui escorte son maître est promu à la dignité d'écuyer. Tels sont Aronte et Cléante auprès de Lysandre et de Dorimant. Les jeunes filles, Célidée et Hyppolite, ne sortent, le plus souvent, qu'accompagnées d'une personne de confiance: Hyppolite garde auprès d'elle une suivante âgée, Florice. Célidée a une carrosse à sa disposition (I, 2, 327).

Toute cette jeunesse semble mener une existence oisive, uniquement remplie par quelques occupations mondaines. Les jeunes gens envoient un domestique s'enquérir des intentions ou des projets de leur "maîtresses." Par exemple, Lysandre envoie auprès de Célidée son écuyer Aronte:

> Voir ce que sa maîtresse a résolu de lui,
> Et comment vous voulez qu'il passe la journée.
> (I, 3, 56-57)

Parmi les occupations de ses jeunes mondains Corneille a encore admis une certaine curiosité des oeuvres littéraires et le goût de la

lecture. Les remarques de Dorimant et de Lysandre sont provoquées par les livres qu'ils feuillettent à la devanture du libraire de la Galerie du Palais. Leurs confidences rapides les révèlent connaisseurs et nous montrent quelques aspects caractéristiques de la littérature de leur temps.

Corneille insiste toujours sur la dépendance absolue des enfants à l'égard de leurs parents et il ne laisse pas oublier qu'une jeune fille ne dispose jamais d'elle-même. Le choix d'un mari ne vient jamais d'elle. Ses parents ou ses frères choisissent pour elle le parti qui leur semble convenable et le lui imposent, aimablement d'abord, rudement si elle élève quelque objection (IV, 10, 1332-1337). Les paroles d'Hyppolite à sa mère:

> Sur tous mes désirs vous êtes absolue.
> (III, 8, 949)

et

> Ce que vous remettez à mon choix d'accorder,
> Vous feriez beaucoup mieux de me le commander.
> (V, 8, 1771-1772)

nous montrent la soumission qu'une jeune fille doit à ses parents.

Les jeunes filles sont si accoutumées à cette contrainte familiale qu'elles la subissent comme un mal inévitable et songent rarement à se révolter contre elle. Hyppolite fait preuve d'une résignation proche de l'indifférence (III, 8, 949-952). Donc, elle limite son indépendance et renonce même à la direction de son existence. Délivrée de la conduite de sa vie, elle la voit du même angle et sous le même jour que les enfants, et, comme eux, redevient très sensible à ce qu'il y a de joyeux dans le renouvellement incessant

des apparences devant ses yeux. Comme pour ses précurseurs, Cloris et Doris, l'existence cesse d'être un problème pénible et devient pour elle un spectacle amusant. Même le sentiment le plus profond, l'amour, est devenu pour elle une distraction, un loisir. Hyppolite cherche sans ardeur un homme et écarte certains sans dureté. Comme elle l'explique à Dorimant:

> Il faut que je vous traite avec toute franchise.
> Alors que je vous pris, un autre m'avait prise,
> Un autre m'avait captivoit mes inclinations.
> Vous devez présumer de vos perfections
> Que, si vous attaquiez un coeur qui fût à prendre,
> Il seroit malaisé qu'ils s'en pût bien défendre.
> Vous auriez eu le mien, s'il n'eût été donné;
> Mais, puisque les destins ainsi l'ont ordonné,
> Tant que ma passion aura quelqu'espérance,
> N'attendez rien de moi que de l'indifférence.
> (V, 5, 1668-1678)

Dès le début de la pièce, Hyppolite n'aime que Lysandre; elle fait tout ce qu'elle peut, et beaucoup plus qu'elle ne devrait, pour l'attirer à elle; mais elle ne perd pas de vue que, si elle n'y parvient pas, elle renoncera à lui et se contentera de Dorimant:

> Je vous veux, si je puis, conserver l'un et l'autre;
> Je chéris sa personne et hais si peu la vôtre,
> Qu'ayant perdu l'espoir de le voir mon époux,
> Si ma mère y consent, Hippolyte est à vous.
> (V, 5, 1685-1689)

Déchargée des grandes affaires de la vie par sa situation et son humeur, elle se jette dans les petites occupations. Ce goût pour l'activité achève de caractériser Cloris et Doris aussi. La gaîté de ces jeunes filles vient en partie des circonstances de leur existence, mais surtout de quelques dispositions qui sont communes à leurs esprits. Elles se gardent de prendre l'amour au sérieux et elles savent toutes, à l'exception d'Hyppolite, dont la mère ne voudrait

pas forcer l'inclination, que leurs parents disposeront d'elles sans les consulter. Pour triompher de ce fait brutal et indiscutable elles introduisent dans leur vie un optimisme sans bornes. Toutes pourraient prendre à leur compte les paroles d'Hyppolite:

> Ma libre et gaie humeur haie le ton de la plainte.
> Je n'en puis écouter qu'avec de la contrainte.
> Si vous prenez plaisir dedans mon entretien,
> Pour le faire durer ne vous plaignez de rien.
> (V, 5, 1649-1652)

Lorsque Hyppolite essaie de conquérir l'homme qu'elle aime, ses actes ressemblent beaucoup à ceux des héroïnes de la comedia espagnole. Ses mensonges et l'abus de confiance de sa vieille amitié avec Célidée rendent sa conduite très condamnable; mais elle aussi a pour excuse l'entraînement de sa passion. De cette façon Hyppolite se rapproche de beaucoup d'autres jeunes filles gaies; elle s'est laissée entraîner par les conseils d'une suivante peu scrupuleuse:

> Je fus fine autrefois, et depuis mon veuvage,
> Ma ruse chaque jour s'est accrue avec l'âge:
> Je me connois en monde, et sai mille ressorts
> Pour débaucher une âme, et brouiller des accords.
> (I, 10, 317-320)

* * *

> Je sai ce que je fais, et ne pers point mes pas;
> Mais de votre côté ne vous épargnez pas;
> Mettez tout votre esprit à bien mener la ruse.
> (II, 5, 491-493)

Son aventure provient d'une défaillance plutôt que d'une impulsion de sa volonté. D'ailleurs elle ne tient qu'une place secondaire dans ce qui est montré de sa vie, tandis que l'incessante activité de son esprit et son enjouement accoutumé rangent Hyppolite aux côtés d'autres jeunes filles volages.

Les autres jeunes filles comme Célidée et Mélite appartiennent au même groupe social et ont reçu la même éducation que Cloris, Doris et Hyppolite, mais ce sont des filles plus strictes et timides qui mettent plus de soin à dissimuler leurs sentiments lorsque l'usage le demande. De même qu'elles ont perdu la liberté d'allure des autres jeunes filles, elles ont renoncé à la liberté du langage: leurs propos ne sont ni aussi nets, ni aussi brillants. Leur pensée pour s'exprimer devant ceux qu'elles connaissent peu, s'enveloppe de détours spirituels qui l'estompent et la laissent seulement deviner.

Célidée peut maîtriser son esprit, mais pas son coeur, et son amour pour Lysandre est devenu la force directrice de son esprit. Toute autre considération est subordonnée à cet amour. La plus grande preuve de l'intensité de son amour est qu'il triomphe des griefs qu'elle peut avoir contre un infidèle ou de ses ressentiments:

> Si nous avons failli de feindre l'un et l'autre,
> Pardonnez à ma feinte, et j'oublierai la vôtre.
> Moi-même, j'avoue à ma confusion,
> Mon imprudence a fait notre division.
> Tu ne méritois pas de si rudes alarmes:
> Accepte un repentir accompagné de larmes;
> Et souffre que le tien nous fasse tour à tour
> Par ce petit divorce augmenter notre amour.
> (V, 4, 1609-1616)

Lorsqu'il lui faut être séparée de l'amant ou renoncer à l'espoir de ce mariage, son désespoir ne connaît plus de borne. Quand Lysandre lui déclare qu'il a cessé de l'aimer, Célidée prend n'importe quel prétexte pour se retirer, en proie à une douleur qu'elle ne peut dissimuler et qui durera longtemps:

> Courage donc, mon coeur, espérons un peu mieux.
> Je sens bien que déjà devers lui tu t'envoles;
> Mais pour t'accompagner je n'ai point de paroles:

Ma honte et ma douleur, surmontant mes désirs,
N'en laissent le passage ouvert qu'à mes soupirs.
(III, 10, 1012-1016)

Ces jeunes filles sont toujours dans un perpétuel état d'inquiétude. Non qu'elles doutent de l'être aimé: si Célidée accepte d'éprouver Lysandre, ce n'est qu'à contre-coeur, et comme le meilleur moyen d'écarter une calomnie et de rendre évidente leur fidélité:

Je connois mon Lysandre, et sa flamme est trop forte
Pour tomber en soupçon qu'il m'aime de la sorte.
Toutefois un dédain éprouvera ses feux.
(II, 6, 541-543)

Les jeunes filles sages sont plus passives que les jeunes filles enjouées et se réfugient souvent dans leurs pensées. Elles aussi semblent accepter leur sort, mais par contraste avec les filles gaies, avec résignation et mélancolie. Le mot "hélas" qui revient souvent sur leurs lèvres est peut-être le mot qui traduit le mieux la teinte de leur pensée. Comme dit Célidée:

Hélas! Mes yeux me font une nouvelle plaie.
(II, 7, 578)

* * *

Hélas! Il m'abandonne
Aux cuisants déplaisirs que ma douleur me donne.
(IV, 3, 1153)

Malgré les différences dans leur conduite, ces jeunes filles de l'un ou l'autre type ne sont estimées que pour leur beauté. C'est en voyant passer Hyppolite que Dorimant, qui parlait avec un libraire, s'exclame:

Ce visage vaut mieux que toutes vos chansons.
(I, 6, 108)

Lorsqu'il ouvre son coeur à Hyppolite il lui déclare:

Votre premier aspect sut allumer ma flamme
Et je sentis mon coeur, par un secret pouvoir,
Aussi prompt à brûler que mes yeux à vous voir.
(II, 1, 370-372)

Dorimant, intéressé par la beauté d'Hyppolite, s'enquiert de sa personnalité et le voilà subitement amoureux. Même si elles sont belles, les hommes ne les considèrent que comme des objets. Lysandre dit des femmes:

A la première vue, un objet qui nous plaît. . . .
(I, 8, 211)

* * *

Et cette belle humeur de l'objet qui t'a pris. . . .
(II, 3, 423)

* * *

Merveille des beautés, seul objet qui m'engage. . . .
(III, 5, 841)

D'après Corneille, le style de La Galerie du Palais "en est plus fort et plus dégagé des pointes dont j'ai parlé, qui s'y trouveront assez rarement."[6] C'est de plus en plus le style habituel des honnêtes gens. Lysandre est sans doute le porte-parole de Corneille, lorsqu'il affirme la nécessité, en même temps que la rareté, d'un certain réalisme dans la comédie:

O pauvre comédie, objet de tant de veines,
Si tu n'es qu'un portrait des actions humaines,
On te tire souvent sur un original
A qui, pour dire vrai, tu ressembles fort mal!
(I, 7, 173-176)

Lysandre ajoute que les vers doivent dépendre de l'occasion:

Et je n'ai jamais vu de cervelles bien faites
Qui traitassent l'amour à la façon des poètes:
C'est tout un autre jeu. Le style d'un sonnet
Est fort extravagant dedans un cabinet.
(I, 7, 165-168)

Donc, Dorneille décide que la manière dont s'exprimeront les personnages différera selon leur condition: le rustre parlera en rustre, et la raffinée cherchera à garder dans ses propos la délicatesse de ses pensées. Dans cette pièce, Corneille a introduit le ton des marchands. Il faut en excepter le libraire, dont les propos, frottés de littérature, sont plus châtiés et plus diserts.[7] Mais la lingère a conservé un accent nettement populaire:

> Vous avez fort presse à ce livre nouveau;
> C'est pour vous faire riche.
> (I, 4, 75-76)

dit-elle à son voisin, et, pour signaler la vogue d'un des articles qu'elle vend:

> A présent Dieu nous aime, on y court comme au feu.
> (I, 4, 80)

Son langage reflète la vigueur de ses sentiments, lorsqu'elle querelle le mercier:

> J'envoierai tout à bas, puis après on verra.
> (IV, 12, 1391)

D'ailleurs, ce mercier possède les mêmes moyens pour traduire son humeur bougonne:

> Qu'une femme hargneuse est un mauvais voisin!
> (IV, 12, 1408)

Placées entre l'affectation et la vulgarité, les jeunes femmes de Corneille semblent n'avoir, en parlant, que le souci de traduire clairement leur pensée, sans jamais se départir du respect de la vérité ni du scrupule de la mesure. On sent que, dès qu'elles se trouvent à côté d'un des leurs, elles se donnent le plaisir délicat--et bien français--de saisir leur pensée et d'en donner la traduction la plus précise et la plus nette qu'elles peuvent.

Cette comédie continue à révéler le caractère cérémonieux qu'avaient encore, dans les familles nobles, les rapports entre enfants et parents. Quoique les enfants soient déjà des adultes, ils gardent, en présence de leurs parents, une attitude respectueuse et un peu compassée, et la différence se fait sentir entre les deux niveaux. Il n'y a qu'Hyppolite qui fasse exception par les interprétations risquées et presque irrévérencieuses qu'elle se permet de donner à quelques propos de sa mère. Les enfants appellent leur mère "Madame":

> Madame, un mot de vous me mettroit hors de peine.
> (V, 8, 1770)

et leur père "Monsieur" (I, 2, 33). De leur compte, les pères, d'autant qu'ils sont plus révérés, prennent parfois un ton familier et enjoué en s'adressant à leurs filles:

> Ma fille, adieu: les yeux d'un homme de mon âge
> Peut-être empêcheroient la moitié du message.
> (I, 2, 49-50)

Pleirante, rencontrant sa fille bavardant avec une de ses compagnes, leur demande de le traiter en "ami" (IV, 9, 1301). La mère aussi garde un ton très naturel et aisé avec sa fille.

Les expressions employées par les jeunes gens sont souvent des expressions à la mode ou des expressions de jeu. Par exemple, Célidée, soulignant la maladresse d'un messager, lui dit: "Tu t'enferres, Aronte" (IV, 2, 1095). Pour couper court aux explications embarrassées d'Hyppolite, Pleirante lui objecte: "Parlons, parlons françois" (IV, 9, 1309).

Dans La Galerie du Palais, il n'est pas question de donner des baisers, à l'exception du moment où l'on voit Célidée projeter d'embrasser Lysandre, en compensation de l'épreuve et des émotions qu'elle lui a infligées (III, 4, 840); elle lui donnera un baiser en effet, mais plus tard, après beaucoup de tourments, lorsqu'elle aura dissipé son erreur et reconnu ses torts (V, 4, 1615). Outre celui-là, cette pièce ne contient qu'une fausse alerte, au moins pour le baiser: lorsque Hyppolite accorde enfin à Dorimant l'autorisation de demander sa main, le jeune homme s'apprête à lui donner un baiser, mais Lysandre, qui l'accompagnait, s'écrie, faisant allusion à quelques parents:

> Arrête: ils s'avancent vers nous.
> (V, 7, 1752)

Le dramaturge a encore recours au jeu entre le "tu" et le "vous," ces mots qui indiquent le degré de familiarité entre les interlocuteurs. Dans cette pièce, la conversation entre Lysandre et Célidée régresse du "tu" au "vous." Dans la scène 8 de l'acte II, Lysandre commence par tutoyer Célidée, tandis qu'elle le vouvoie toujours:

> Célidée
>
> Quoi? j'aurai donc de vous encore une visite?
> Vraiment, pour aujourd'hui je m'en estimois quitte.
>
> Lysandre
>
> Une par jour suffit, si tu veux endurer
> Qu'autant comme le jour je la fasse durer.
> (II, 8, 581-584)

Célidée continue à lui montrer son dégoût et puis Lysandre reprend le "vous." A la fin de la pièce, ils se tutoient de nouveau, à cause de leur réunion.

A côté de ces mots, Corneille a parsemé cette comédie d'une quantité de ces petits vocables que s'adressent volontiers les amoureux et où ils s'efforcent d'enfermer leur tendresse. On commence par le possessif mon, ma et on ajoute d'autres mots. Par exemple: "ma chère âme" (609), "mon tout" (609), "mon souci" (617) ou "mon cher souci" (661). Parfois ces mots d'amour se groupent: "Ma chère âme, mon tout, avec quelle injustice. . ." (609).

Corneille a si bien senti cette alliance de la passion et de la poésie, qu'il a réservé aux rêveries amoureuses les seules parties lyriques de cette pièce, ses "stances," selon l'appellation qu'il a donnée à quelques-unes d'entre elles, et qu'il aurait pu étendre aux autres. Il les a réservées au dépit d'amour de Célidée (III, 10) et aux conseils de Lysandre lorsqu'il philosophe sur l'amour (I, 8, 210-231) et à la suggestion d'Hyppolite de mettre Lysandre à l'épreuve.

La langue de la comedia espagnole chargée d'antithèses, d'hyperboles, semble aussi avoir laissé son empreinte sur cette pièce. Le dialogue de Dorimant et d'Hyppolite (V, 5) en fournit une preuve et montre en même temps que les personnages de Corneille commencent à s'approprier cette dialectique vigoureuse, souvent sophistiquée, qui les caractérisera plus tard.[8] Le langage atteint la noblesse tragique et on voit ici que l'auteur est prêt à s'engager dans la voie tragique, seul le ton changera:

> Il faut à mon courroux de plus nobles victimes:
> Il faut qu'un même coup me venge de deux crimes;
> Qu'après les trahisons de ce couple indiscret,
> L'un meure de ma main, et l'autre de regret.
> (IV, 5, 1189-1192)

La Galerie du Palais nous montre que Corneille a fait subir une évolution à sa peinture de la société et des personnages féminins, même au niveau linguistique. Cette pièce ne contient rien d'obscène ou de choquant et le dramaturge ne sera pas obligé de changer des expressions pour satisfaire les règles de la bienséance.

La troisième comédie de Corneille apporte beaucoup de nouveautés, surtout dans la peinture des femmes. Dès le début on remarque un changement par rapport à la mise en scène habituelle--ici, le rideau se lève et les spectateurs voient "le libraire, la lingère, et le mercier chacun dans sa boutique."[9] Comme l'auteur fait observer dans son Examen: "J'ai donc pris ce titre de la Galerie du Palais parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire et agréable pour sa naiveté devoit exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs; et ça été pour leur plaire plus d'une fois, que j'ai fait paroître ce même spectacle à la fin du quatrième acte, où il est entièrement inutile."[10]

La place accordée à la gaieté et au comique augmente dans La Galerie du Palais, et, pour la première fois, un des personnages principaux s'en trouve animé et c'est justement une femme: Hyppolite conserve sa belle humeur en toute circonstance: un soupirant mal reçu veut lui découvrir ses peines; elle l'arrête:

> Ma libre et gaie humeur haie le ton de la plainte.
> (V, 5, 1649)

Lorsque Dorimant l'importune de son amour tenace et d'hommages qu'elle refuse d'écouter, au lieu de prendre un air offensé et d'employer des paroles farouches, elle n'a recours, pour le décourager, qu'aux traits

de sa gaieté railleuse (II, 1). Il lui vante sa beauté; à quoi bon? son miroir le lui dit assez (II, 1, 331-337) mais, insiste Dorimant, son miroir ne lui montre pas les charmes de son esprit. Hyppolite coupe encore ce beau développement: son empressement ne le montre que trop, et il est superflu d'en parler (338 et suiv.). Il l'adore? Il n'est pas le seul:

> Si vous brûlez pour moi, ce ne sont pas merveilles;
> J'ai de pareils discours chaque jour aux oreilles,
> Et tous les gens d'esprit en font autant que vous.
> (II, 1, 364-367)

Hyppolite prend un malin plaisir à désarçonner Dorimant, en lui signalant les contradictions que ses paroles contiennent:

> Avoir connu d'abord combien je suis aimable,
> Encor à votre avis il soit inexprimable,
> Ce grand et prompt effet m'assure puissamment
> De la vivacité de votre jugement.
> (II, 1, 373-376)

Hyppolite ne craint pas de donner une interprétation plaisante, et assez peu révérencieuse à quelques paroles de sa mère: Chrysante vient de quitter, à sa vue, Pleirante qui s'était chargé de lui apprendre quel était l'amour de Dorimant pour Hyppolite, et, s'adressant à sa fille, elle lui demande si elle peut deviner leur discours. A quoi Hyppolite répond qu'elle pense qu'ils vont bien ensemble.

Le comique consiste aussi en des scènes réalistes entre les marchands. A côté d'une lingère et d'un libraire dont les commerces prospèrent grâce à leur habileté engageante, est un mercier qui fait la réclame la plus alléchante sans jamais obtenir de succès (I, 7, 193-195; IV, 13, 1417-1418, 1420-1422, 1453-1462). A côté des manèges et des mesquineries des marchands, les pratiques de certains

acheteurs ne sont pas épargnées: la suivante, Florice, se fait payer d'un collet la promesse d'assurer à la lingère la clientèle de sa maîtresse qui se fie à ses conseils (IV, 13, 1433-1437). Intéressant aussi est le portrait des deux femmes faisant des courses qui ajoute un certain réalisme de la vie quotidienne.

Le duel entre les deux héros est plus comique qu'émouvant. Lysandre et Dorimant croisent l'épée sans avoir d'autre cause qu'un malentendu très apparent au sujet de Célidée et d'Hyppolite. Leurs premières paroles auraient dû dissiper leurs doutes et les faire renoncer à ce combat, si la prévention, la défiance, et aussi la crainte de sembler reculer devant le danger ne les poussaient à se battre (V, 2).

La Galerie du Palais traduit aussi la volonté chez Corneille d'aller de plus en plus loin dans la voie du réalisme. Il écarte plus complètement que dans les pièces antérieures tout élément romanesque, tout ce qui rappelle la tragi-comédie. Les obstacles dans sa nouvelle pièce naissent d'une intrigue féminine. Il n'y a pas d'obstacle externe, mais les hésitations, le caprice, le désir de mettre le jeune homme à l'épreuve, amèneront l'héroïne Célidée à un jeu dangereux, envenimé par une rivale. Le jeune homme à son tour, feindra de s'intéresser à l'amie rivale. Toutefois, dans le malentendu qui s'ensuivra, les sentiments profonds reprendront le dessus. On assistera alors chez les protagonistes à un déchirement intérieur qui préfigure celui des personnages de la comédie sentimentale de Marivaux ou de Musset.[11]

L'obstacle qui sépare les jeunes gens qui s'aiment, au lieu d'être uniquement extérieur, vient ici surtout d'eux-mêmes. Ici les difficultés naissent de Célidée elle-même qui n'est ni sûre d'aimer vraiment Lysandre, ni sûre d'être vraiment aimé de lui. L'héroïne peut paraître d'abord légère et inconstance; en fait, elle n'est pas sûre de ses propres sentiments. Elle n'a jamais eu l'occasion d'éprouver la nature de ses sentiments pour Lysandre ou celle des sentiments de Lysandre pour elle. L'amie rivale l'encourage à tenter une épreuve:

> Il n'a jamais éprouvé tes rigueurs:
> (II, 6, 523)

dit-elle. Or "la force de l'amour paraît dans la souffrance" (II, 6, 537). Ce sera en effet une épreuve douloureuse pour l'héroïne. Célidée se fait volage non pas seulement par caprice mais aussi par dégoût de son amant parfait:

> Lysandre me déplaît de me vouloir du bien.
> (II, 6, 511)

Dans les monologues de Célidée on sent déjà le goût de dramatiser les conflits intérieurs:

> Quel étrange combat! Je meurs de le quitter,
> Et mon reste d'amour ne le peut maltraiter.
> (II, 7, 567-568)

* * *

> Quand je m'en veux défaire, il est parfait amant;
> Quand je veux le garder, il n'en fait plus de compte:
> Et, n'ayant pu le perdre avec contentement,
> Je le pers avec honte. (III, 10, 991-994)

Ici, Célidée prend l'initiative, mais elle dit qu'elle n'a fait que suivre les conseils d'Hyppolite (V, 7, 1725). Vraiment, elle ne

sait à quoi s'en tenir, et dans cette situation indécise la feinte proposée par Hyppolite lui paraît la seule solution valable:

> Pour régler sur ce point mon esprit balancé,
> J'attens ses mouvemens sur mon dédain forcé;
> Ma feinte éprouvera si mon amour est vraie.
> (II, 7, 575-577)

Si elle se décide pour la feinte, c'est moitié de sa propre initiative. Ce n'est pas un rôle qu'elle se crée après de longues réflexions, c'est plutôt une action spontanée, dont elle aurait facilement eu l'idée sans l'intermédiaire d'une autre femme. Dans ce combat qui partage son âme, elle semble assez hardie pour préférer la vérité au bonheur d'aimer. Mais elle prouve qu'elle aime Lysandre dès la scène 4 de l'acte III. L'amour triomphe à la fin comme dans les comédies précédentes, mais d'autant mieux qu'il a été menacé de l'intérieur.

Les effets dans La Galerie du Palais sont plus complexes, plus subtils que dans les comédies précédentes. On pénètre davantage dans le coeur des protagonistes grâce aux nombreux monologues où les jeunes gens expriment un dilemme pathétique. La complexité naît de l'incertitude de l'héroïne sur ses propres sentiments, de sa décision de mettre son amant à l'épreuve, de la feinte réciproque à laquelle les jeunes hommes ont recours.

En somme, dans cette comédie, nous voyons pour la première fois, "une véritable révolte de la jeune fille qui d'objet devient sujet de l'action."[12] Célidée est sans doute une jeune fille coquette et gâtée, mais elle est surtout une amante qui veut mettre à l'épreuve son amant; une femme qui cherche sa propre liberté. Le fait que cette

épreuve ne réussit pas n'est pas important. "Ce qu'il faut souligner, c'est l'évolution dans le rapport entre les deux amoureux; la liberté que Célidée affirme pour un moment l'élève jusqu'au niveau de l'homme."[13]

Le rôle des parents se modifie aussi. Le père Pleirante et la mère Chrysante représentent toujours le bon sens qui naît de l'expérience, l'équilibre de la raison, mais ils renoncent à l'affirmation autoritaire de leurs idées et s'ouvrent à la compréhension des exigences des jeunes.

La pièce qui suit, La Suivante, manifestera l'indépendance de la femme qui dirigera les affaires. Cette fois le personnage principal est une suivante, chose nouvelle pour le théâtre comique français. Pour mieux suivre l'évolution des personnages féminins, résumons l'intrigue: La Suivante, qui date de 1633, est une pièce moins comique. Elle est caractérisée par l'amertume, comme le signifie le nom de l'héroïne, Amarante. Cette pièce nous montre le sort d'une jeune fille issue d'une bonne famille mais appauvrie qui entre en condition. Amarante est courtisée par deux cavaliers, Théante et Florame, non pas pour ses charmes ou son esprit, mais comme un moyen de faire la connaissance de sa riche maîtresse Daphnis. Pleine d'amertume, elle veut se venger sur Daphnis en l'obligeant à épouser l'homme qu'elle n'aime pas. Ses intrigues ne réussissent pas et elle est laissée seule à la fin de la pièce proférant des jurons tandis que Daphnis et Florame d'une part, Géraste et Floris d'autre part, se marient.

La Suivante ressemble à La Galerie du Palais parce qu'elle consiste en une affaire de coeur, un quiproquo et les conversations des "honnêtes gens." Comme dans la pièce précédente, la chose la plus

mélodramatique est le menace d'un duel et la farce est presque absente. Comme dans Mélite, un amant est la cause de sa propre perte car il présente un ami rival à la femme qu'il aime. Le vers 661 est démarqué de Mélite: "Ce rival est bien moins à redouter qu'à plaindre."[14]

Nous nous trouvons encore une fois dans un milieu de la petite noblesse. Le père Géraste est veuf, comme Pleirante de La Galerie du Palais, et lui aussi; il se montre très autoritaire et impose à sa fille le mari qu'il a choisi pour elle. Il lui dit:

> . . . je ne saurois souffrir de résistance.
> (IV, 2, 1053)

* * *

> Mais sachez qu'il falloit, ingrate, en vos amours,
> Ou ne m'obéir point, ou m'obéir toujours.
> (V, 7, 1577-1578)

A son avis: "il suffit que je veux" (V, 7, 1592). Dès cette pièce il n'y a plus de mère ou de nourrice âgée qui représente l'autorité familiale ou qui neutralise l'influence du père. Il n'y a qu'une voisine Célie qui servira d'intermédiaire entre le père et la jeune fille qu'il veut épouser, Floris, la soeur de Florame. Ici Corneille a sciemment réduit le nombre de personnages. Dans La Suivante, Florame ne devra le consentement de Géraste à son mariage avec Daphnis, sa fille, qu'à l'amour qu'éprouve ce veuf pour sa jeune soeur, Florise, qui ne paraît même pas sur la scène. Les noms de quelques personnages nous sont déjà connus. Par exemple, on a déjà vu une Florice dans La Galerie du Palais. Le nom d'Amarante n'est pas une création de Corneille. C'était l'héroïne d'Amarante de Gombault.[15]

Les jeunes gens sont des jeunes nobles, des "cavaliers." Amarante dit à Florame:

> Laissez, mon cavalier, laissez aller Théante.
> (I, 5, 193)

Une jeune fille, conversant avec un jeune homme, avant que la familiarité n'autorise d'autres appellations, est traitée, selon l'usage de la noblesse d'alors, de "Madame." Florame le dit à Daphnis:

> Madame, excusez donc cette incivilité.
> (I, 7, 279)

Corneille n'oublie pas de montrer la richesse de ces familles. Damon est toujours suivi par son domestique, Cléon, et Amarante, jeune et de bonne famille, mais peu favorisée par la fortune, tient compagnie à Daphnis.

L'existence de ces jeunes gens dépend de la hiérarchie imposée en France par la monarchie. Tous se plie à la discipline soit nobiliaire, soit bourgeoise, sans même songer à l'examiner, uniquement soucieux, s'ils désirent s'y dérober, de la tourner.[16] Damon, pour indiquer à Théante que Florame, son rival auprès de Daphnis, n'est pas un concurrent à dédaigner, lui dit seulement: "Elle le passe en bien, il l'égale en noblesse" (I, 1, 74). Florame, de noblesse moindre que Clarimond, s'efface devant lui et renonce à lui disputer Daphnis, du moins en sa présence:

> La voilà un rival m'empêche d'aborder;
> Ce qu'il est plus que moi m'oblige à lui céder.
> (III, 1, 699-700)

Géraste, père de Daphnis, trouve Clarimond, qui surpasse cependant Florame en noblesse et en biens, un parti à peine suffisant pour sa fille:

Je lui serai bon père, et puisque ce parti
A sa condition se rencontre assorti,
Bien qu'elle pût encore un peu plus haut atteindre,
Je la veux enhardir à ne se plus contraindre.
(III, 6, 855-858)

Pour que Géraste accorde sa fille à Florame, il faut un concours exceptionnel de circonstances, favorisé par une défaillance de sa volonté.

Dans La Suivante, le père se montre moins prêt à renoncer, lorsqu'il s'agit du mariage d'un de ses enfants, à l'égalité de condition et même de situation. Lorsque Amarante prétend devant Géraste que Daphnis, sa fille, aime Clarimond sans l'avoir jamais laissé supposer à personne, parce qu'elle attend le choix de son père, ce père, tout heureux, s'écrie:

A ce compte, Daphnis est fort dans le devoir.
(III, 6, 852)

Pour sa part, il montre de la rudesse envers sa fille. Géraste rappelle souvent Daphnis:

. . . Ma fille, je présume,
Quelques feux dans ton co[illegible]e ton amant allume,
Que tu ne voudrois pas sorti[illegible]e ton devoir.
(IV, 2, 1041-1043)

Bref, il accable Daphnis de son autorité:

Il n'est point de raison valable entre nous deux,
Et pour toute raison, il suffit que je veux.
(V, 7, 1591-1592)

Géraste rappelle quelquefois les pères de la comedia espagnole: il exige de sa fille une obéissance absolue et il veut lui imposer un mari. Quand il croit que Daphnis se refuse à épouser celui qu'il avait choisi, il parle de rébellion contre son autorité.[17]

Corneille nous rappelle toujours quelle place tenait la richesse dans la société du temps, et, particulièrement, dans les préoccupations de la vie familiale. Daphnis arrive difficilement à se persuader que son père n'attache pas ainsi qu'elle, plus d'attention au mérite de Florame qu'à sa pauvreté:

> Il voit par d'autres yeux, et veut d'autres appas.
> (II, 7, 519)

Daphnis, de son compte, est obligée de parler respectueusement à son père et elle l'appelle "Monsieur" (V, 7, 1575).

Les jeunes filles se présentent encore par couple et Daphnis ressemble beaucoup à Célidée, Clarice et Mélite. Elle se montre prête à renoncer à la fortune et aux prétentions nobiliaires:

> . . . que je t'aime, Florame!
> Et que je songe peu, dans l'excès de ma flamme,
> A ce qu'en nos destins contre nous irrités
> Le mérite et les biens font d'inégalités!
> (II, 6, 509-512)

De plus, elle ose se révolter contre l'autorité de son père qui veut lui imposer un autre mari:

> Malgré vos changements, mon esprit résolu
> Croit suffire à mes feux que vous ayez voulu.
> (V, 7, 1595-1596)

* * *

> Je choisirai la mort plutôt que le parjure.
> (V, 7, 1577)

* * *

> Daphnis épousera Florame, ou le tombeau.
> (V, 8, 1600)

Daphnis, comme les autres jeunes filles sages, est obsédée par celui qu'elle aime et elle trouve tous les autres soupirants importuns.

Elle ne se fait aucun scrupule de les écarter rudement. Dans la scène 2 de l'acte III elle dit à Clarimond:

> Ce n'est pas sans raison aussi qu'on vous méprise.
> (III, 2, 734)

Daphnis éprouve une joie sans mélange, et qui s'élève jusqu'à l'extase au moment où elle acquiert la certitude d'être aimée de celui qu'elle adore (II, 6 et IV, 1) ou lorsqu'elle le retrouve après avoir craint de le perdre à jamais (V, 8). Quand elle croit que son père la destine à un autre homme, elle éclate en sanglots (IV, 2). C'est une fille réfléchie qui n'a pas de gaieté, et le mot "hélas" traverse souvent ses lèvres (II, 6, 517). Elle sait que le bonheur qu'elle souhaite ne dépend pas d'elle: le choix de son mari appartient entièrement à ses parents. Elle se plaint à Florame:

> Florame, je suis fille, et je dépends d'un père.
> (II, 5, 489)

Daphnis se plaint aussi parce qu'elle n'ose pas révéler entièrement ses sentiments à l'homme qu'elle aime:

> Quelle importune loi que cette modestie
> Par qui notre apparance en alace convertie
> Etouffe dans la bouche, et nourrit dans le coeur,
> Un feu dont la contrainte augmente la vigueur!
> (II, 6, 505-508)

Le personnage de la jeune fille enjouée, cette fois une suivante, évolue vite dans cette pièce où elle est devenue l'un des principaux protagonistes, et à laquelle même, elle a donné son nom. Le personnage de la nourrice reparaît jeune, et ce rajeunissement a complètement changé la nature de son esprit et les formes de son activité, selon le rôle qui lui a été confié. Amarante est une demoiselle de compagnie, d'assez bonne famille et d'aspect assez avenant pour que des jeunes

gens du monde puissent feindre de l'aimer sans redouter le ridicule.[18] Elle le sait; elle nourrit une fort bonne opinion d'elle-même qui va jusqu'à la présomption. Amarante a assez de confiance en elle pour se poser en rivale de sa maîtresse, jeune, belle et très riche. Dans ce rôle difficile, laissant bientôt de côté ses prétentions à l'esprit, elle déploiera beaucoup d'ingéniosité et d'opiniâtreté, et très peu de scrupules dans le choix de ses moyens d'action. Puis elle maniera allègrement les insinuations perfides ou les mensonges; ensuite, quand elle verra la partie perdue, elle donnera cours à l'aigre amertume de ceux qui se croient méconnus.[19]

Le caractère d'Amarante, même si elle est le personnage principal, comporte quelque chose de ridicule comme celui des nourrices antérieures. Le ridicule réside dans la différence qui existe entre ce qu'elle prétend être et ce qu'elle est. Suivante de Daphnis, elle se vante d'une aussi noble origine, bien qu'elle soit de condition moindre. Comme le dit Géraste:

> Où les conditions n'ont point d'égalité,
> L'amour ne se fait guère avec sincérité.
> (III, 6, 835-836)

Amarante s'attribue un pouvoir de séduction et un mérite égaux à ceux de Daphnis, et ne lui reconnaît d'autre avantage que sa fortune:

> Daphnis me le ravit, non par son beau visage,
> Non par son bel esprit ou ses doux entretiens,
> Non que sur moi sa race ait aucun avantage,
> Mais par le seul éclat qui sort d'un peu de biens.
> (V, 9, 1669-1672)

Même si elle était belle et fine, il y aurait quelque ridicule dans l'assurance avec laquelle elle proclame la puissance de ses charmes:

Laissez, mon cavalier, laissez aller Théante:
Il porte assez au coeur le portrait d'Amarante;
Je n'appréhende point qu'on l'en puisse effacer.
(I, 5, 193-195)

* * *

J'en ai vu d'échappés que j'ai su rattraper.
(I, 4, 188)

L'orgueil a produit en elle la vanité; chaque fois qu'elle en a l'occasion, elle cherche à faire sentir aux autres sa supériorité. Comme le dit Louis Rivaille:

> Lui vouloir du bien s'expose à subir ses exigences, ses caprices, et ses propos interminables: elle s'attache à l'imprudent Florame comme à une proie. Tous les efforts d'Amarante pour conquérir les hommes ou la fortune demeurent vains, elle en a conçu une jalousie féroce contre ceux qui y réussissent mieux qu'elle; ses propos sur les gens heureux ne sont que des débordements de bile (V, 9). Elle se plaît à leur déplaire et à les blesser; elle tire vengeance de Daphnis par des insinuations irritantes (I, 9, 317-340) et son arme est le mensonge.[20]

Si elle veut empêcher le mariage de Daphnis et de Florame, deux mensonges y pourvoiront: d'abord convaincre Clarimond que celle qu'il aime, mais dont il est détesté, Daphnis, l'adore, mais silencieusement, et attendre pour se déclarer que son père lui dicte sa volonté:

Du côté du vieillard tournez votre espérance;
Quand il aura pour elle accepté quelque amant,
Un prompt amour naîtra de son commandement.
(III, 4, 790-792)

Ensuite elle doit persuader Géraste, que Daphnis, malgré les apparences, aime Clarimond, et qu'il ferait bien de lui commander de l'épouser, ainsi qu'elle l'espère:

Honteuse de l'aimer sans votre autorité,
N'en cherchez point d'aveu que dans l'obéissance.
Quand vous aurez fait choix de cet heureux amant,
Vos ordres produiront un prompt consentement.
(III, 6, 860-864)

Au début du dix-septième siècle, ce moyen était parfaitement capable d'entraîner cette conséquence. De plus, Amarante ne répond à la générosité que par la rancune, au pardon de ses victimes que par des malédictions (V, 9).

Artificieuse, rusée, intrigante, rivale de sa maîtresse, elle est encore belle parleuse comme l'étaient les servantes de la commedia dell'arte et de la comedia espagnole. Ecoutez-la raisonner:

> Pour peu savant qu'on soit aux mouvements de l'âme. . . .
> (I, 9, 317)

A vrai dire, c'est elle qui tire toutes les ficelles.

Mais, malgré sa beauté et sa fierté, elle sait qu'elle n'est qu'une étape vers une jeune fille qui est belle et riche. Comme l'explique brutalement Théante:

> Quelques puissants appas que possède Amarante,
> Je trouve qu'après tout ce n'est qu'une suivante;
> Et je ne puis songer à sa condition
> Que mon amour ne cède à mon ambition.
> (I, 1, 9-12)

C'est ce réalisme calculateur et froid qui confond Amarante et son sort est le sort de beaucoup de jeunes filles belles mais pauvres, qui sont trahies par des hommes ambitieux. Même si Amarante est une intrigante, elle le fait pour se défendre, car elle est plutôt une victime ou une créature qu'une conspiratrice sinistre. Aucun des jeunes cavaliers ne fait la cour à cette Amarante, qui est dame de compagnie, si ce n'est pour se ménager des entrées auprès de la riche Daphnis. Seule Daphnis y apporte une pointe de tendresse par les stances qu'elle récite:

Qu'en l'attente de ce qu'on aime
Une heure est fâcheuse à passer!
Qu'elle ennuie un amour extrême
Dont la joie est réduite aux douceurs d'y penser!
Le mien, qui fait la défiance,
La trouve trop longue à venir,
Et s'accuse d'impatience,
Plutôt que mon amant de peu de souvenir.
(IV, 1, 1021-1028)

La malheureuse suivante que tout le monde a bafouée n'est pas si loin, malgré ses torts, de devenir la victime sympathique.

D'après Marie-Odile Sweetser, Corneille revient avec La Suivante à un type de comédie dont l'effet dépend surtout de facteurs externes: rivalité, feinte, quiproquo. On pourrait envisager la pièce comme une comédie d'intrigue, basée essentiellement sur les mensonges de la suivante et le long quiproquo qui en découle.[21] Tout tient à une maladresse du père, qui oublie de dire à sa fille le nom du mari qu'il lui a choisi, et lui annonce ensuite un autre mari, sans dire davantage le nom du nouvel élu. Mais, à mon avis, il faut voir dans le choix comme protagoniste, du personnage jusque-là secondaire de la suivante, l'expression d'un intérêt pour la comédie de moeurs, pour la situation poignante de la jeune fille pauvre, courtisée, mais laissée pour compte par des jeunes gens qui tiennent à faire un riche mariage.

Amarante sait bien que Théante et Florame se livrent à des feintes, qu'ils recherchent Daphnis et que celle-ci s'intéresse à Florame (I, 9). Ainsi ses fourberies se voient-elles justifiées psychologiquement par celles dont elle est l'objet de la part des jeunes gens. La suivante se rend compte que les jeunes amoureux se servent d'elle pour se rapprocher de Daphnis; sa solitude et son abandon mérités par des manoeuvres assez louches, seront mis en valeur

à la fin de la pièce. Dans la scène finale, elle reste seule et des sentiments amers et agressifs se font jour dans son coeur. Les mots-clés: artifice et malice reviennent à la rime.[22] Elle attribue à tort, dans un mouvement de rancoeur, l'amour de Florame pour Daphnis, à l'attrait de l'argent, et dans son monologue à la fin, son amour déçu à un renversement de l'ordre naturel:

> Pour tromper mon attente et me faire un supplice,
> Deux fois l'ordre commun se renverse en un jour:
> Un jeune amant s'attache aux lois de l'avarice,
> Et ce vieillard pour lui suit celles de l'amour.
> (V, 9, 1681-1684)

On aboutit à l'effet ironique de la double inconstance; comme le traître Alcidon et la nourrice de Mélite, Amarante se retrouve seule:

> L'un m'échappe de gré, comme l'autre de force;
> J'ai quitté l'un pour l'autre, et je les perds tous deux.
> (V, 9, 1687-1688)

Malgré la beauté et la richesse de Daphnis, elle a une chose en commun avec Amarante: elle n'est qu'un bien, un objet pour lequel se quereller. Les jeunes gens, en parlant des femmes, parlent des "biens," des "objets" et des "visages":

> Voyant une beauté, mon coeur suivoit mes yeux;
> Mais de quelques traits que le ciel l'eut pourvue,
> J'en perdrois la mémoire aussitôt que la vue.
> (I, 3, 132-134)

* * *

> Mais l'objet d'Amarante est trop embarrassant:
> Ce n'est point un visage à ne voir qu'en passant.
> (I, 3, 139-140)

Théante nomme Daphnis un bien:

> Lui disputer un bien où j'ai si peu de part.
> (II, 9, 647)

Amarante aussi n'est que le jouet de tous les soupirants de Daphnis. Florame, Théante, même Clarimond la courtisent dans le but de s'approcher de Daphnis, sans se demander une seule fois ce que ce "tour d'adresse" va coûter à la jeune fille (I, 1, 49).[24]

Une autre victime de l'insensibilité masculine est Florise, la soeur de Florame. On se demande avec quel sang-froid le héros la donne à ce vieillard, mais on n'a pas beaucoup de sympathie pour elle, parce qu'elle n'apparaît jamais sur la scène. Célie explique les avantages d'un tel mariage pour une jeune fille:

> Et quelque long chemin que soit celui des cieux,
> L'hymen l'accourcit bien à des hommes si vieux.
> (II, 1, 347-348)

Le style de cette pièce, de l'avis de Corneille "en est plus faible que celui des autres,"[25] et, comme dans La Galerie du Palais, il existe très peu de préciosité. En fait l'auteur a trouvé nécessaire de bannir quelques références au lit et aux baisers. Il existe plusieurs variantes des vers suggestives que Corneille était obligé de corriger dans des éditions successives. Ainsi le vers:

> Elle entre effrontément jusque dedans ma couche,
> Me redit ses propos, me présente sa bouche,

deviendront:

> Le sommeil n'oseroit me peindre une autre idée;
> J'en ai l'esprit rempli, j'en ai l'âme obsédée.
> (I, 3, 145-146)

Les vers:

> Et sans vous on verroit leur mutuelle flamme
> Unir bientôt deux corps qui n'ont déjà qu'une âme,

deviendront:

> Et je ne sais que sans vous leur mutuelle flamme
> Uniroit deux amants qui n'ont déjà qu'une âme.
> (V, 6, 1529-1530)

Dans La Suivante, Corneille a seulement montré Daphnis rêvant, dans la solitude, d'un baiser qu'elle voudrait donner à Florame--mais avec quelle pudique innocence:

> Aussi bien, malgré ma colère,
> Je brûlerois de m'apaiser,
> Et sa peine la plus sévère
> Pour criminel qu'il fût, ne seroit qu'un baiser.
>
> Dieux! je rougis d'une parole
> Dont je meurs de goûter l'effet,
> Et dans cette honte frivole
> Je prépare un refus. . . (IV, 1, 1036-1040)

Les vers 1036-1040 perdront, dans l'édition de 1637, leur caractère sensuel et il ne sera plus question de baisers. L'auteur a laissé d'autres passages réalistes dans le texte, comme, par exemple, les paroles de Daphnis:

> J'ai peur de m'enrhumer au froid qui continue,
> Allez au cabinet me querir un mouchoir:
> J'ai laissé les clefs autour de mon miroir;
> Vous les trouverez là. (II, 4, 434-437)

Le langage de Célie, l'intermédiaire de Géraste, est en général trivial et vigoureux:

> Ne m'importunez point de votre tablature.
> (II, 1, 358)

Par gaucherie, elle verse comme Géraste dans le coq-à-l'âne:

> Ne vous estimez pas quitte pour la quitter.
> (V, 6, 1539)

Souvent le langage des personnages s'émaille de ces métaphores familières auxquelles, de tout temps en France, une conversation animée a demandé sa force ou son pittoresque. Celles qu'emploient les personnages des premières comédies de Corneille sont empruntées aux travaux ménagères, aux jeux, à la chasse, à l'escrime et à quelques

autres occupations courantes du temps.[26] Amarante soutient qu'un mécompte la "met au bout de son latin" (IV, 4, 1103). Daphnis conseille Amarante: ". . . faites état qu'il va courir au change" (I, 8, 293). Amarante répond que: "Mes yeux pour l'asservir ont de trop faibles armes" (I, 8, 301). Après la menace de Florame, Amarante s'écrie: "Voilà de quoi tomber en un nouveau dédale" (V, 4, 1580). Célie dit à Géraste: "Ne m'importunez point de votre tablature" (II, 1, 358).

Déjà dans les comédies de notre poète, les héroïnes sont moins soumises à leur passion qu'à leur raison; cependant Daphnis parle avec autant de chaleur qu'une dame espagnole. Ainsi dans la scène 7 de l'acte IV:

> J'atteste ici le bras qui lance le tonnerre,
> Que tout ce que le ciel a fait paroître en terre
> De mérites, de biens, de grandeurs et d'appas,
> En même objet uni, ne m'ébranleroit pas:
> Florame a droit lui seul de captiver mon âme;
> Tout ce que peut le monde offrir à mes ardeurs
> De mérites, d'appas, de biens et de grandeurs.
> (IV, 7, 1269-1276)

Ces mots de Daphnis rappellent les saillies des dames de Calderón.[27] Comme elles, elle sait faire longtemps bon visage à un fâcheux (I, 6 et 7), mais elle sait glisser dans ses propos une parole engageante ou un aveu voilé. Daphnis laisse voir subtilement qu'elle aime Florame:

> Clarimond n'a de moi que haine et que rigueur;
> Mais s'il lui ressembloit, il gagneroit mon coeur.
> (I, 6, 267-268)

Le "lui" ici est Florame.

Le passage du "vous" au "tu" dans cette comédie consacre l'entente de deux coeurs. Dans les scènes 4 et 5 de l'acte II et la

scène 9 de l'acte III, Florame et Daphnis se vouvoient. Mais dès la scène 7 de l'acte IV Daphnis ne s'adresse à lui qu'avec le "tu":

> Je n'osois t'aborder les yeux baignés de pleurs,
> Et devant ce rival t'apprendre nos malheurs.
> (IV, 7, 1243-1244)

Florame, de son côté, continue à la vouvoyer jusqu'à la fin, à cause du rang supérieur de Daphnis. On y retrouve aussi de petits vocables que s'adressent les amoureux pour exprimer leur tendresse. On utilise des expressions comme "mon âme" (IV, 7, 1245), "mon coeur" (V, 8, 1642) et "ma chère vie" (V, 8, 1625).

La pièce se termine par les stances d'Amarante qui s'achèvent par une malédiction lancée contre Géraste, responsable du mariage de Daphnis et de Florame, et auteur par conséquent du "malheur" d'Amarante. L'aspect comique est mis en valeur par le décalage, dans le langage, entre les termes nobles, l'évocation du "trépas" (V, 9, 1699) et du "tombeau" (V, 9, 1696), et la situation évoquée, celle du vieux mari jaloux, personnage de farce, "un vieux fou" (V, 9, 1680):[28]

> Vieillard qui de ta fille achètes une femme
> Dont peut-être aussitôt tu seras mécontent,
> Puisse le ciel, aux soins qui te vont ronger l'âme,
> Dénier le repos du tombeau qui t'attend!
> (V, 9, 1693-1696)

Amarante, observatrice perspicace, exprime des vérités profondes et décrit bien les conditions de la vie au dix-septième siècle. Elle utilise le vocabulaire des héroïnes tragiques, des femmes nobles, mais le résultat est comique, parce que la situation ne mérite pas un tel art oratoire. Néanmoins, comme les héroïnes des tragédies, elle fait appel à la justice éternelle pour punir ceux qui ont triomphé dans la vie par des moyens malhonnêtes.

L'intérêt de La Suivante est dû essentiellement au choix du protagoniste qui est plus qu'une servante; elle est presque une soubrette de Marivaux.[29] Il est intéressant de noter que le poète met ici le personnage maléfique en vedette. Le rôle de l'amie rivale dans La Galerie du Palais restait subordonné à celui de la protagoniste, Célidée. La suivante Amarante est différente de celle de La Galerie du Palais. Elle est plus jeune, célibataire et d'une meilleure condition sociale. Elle n'est ni la jeune servante gaie, amoureuse d'un valet, ni la femme plus âgée qui travaille pour sa jeune maîtresse. Sa position semble être celle d'une jeune cousine pauvre, un objet de charité, tolérée, mais obligée à sentir la distance qui la sépare de Daphnis. Comme elle se plaint amèrement:

> Filles qui la nature a si bien partagées
> Vous devez présumer fort peu de vos attraits:
> Quelques charmants qu'ils soient, vous êtes négligées,
> A moins que la fortune en rehausse les traits.
> (V, 9, 1673-1676)

Différente de la nourrice de La Veuve et de la suivante de La Galerie du Palais, elle refuse de se laisser corrompre:

> Aux filles de ma sort il suffit de la foi:
> Réservez vos présents pour quelque autre que moi.
> (III, 4, 1779-1780)

Amarante attire des amants dont le rang est presque aussi élevé que celui de sa maîtresse, mais sa situation l'humilie et blesse sa vanité et elle devient rusée, aigrie et vindicative. Même si Corneille a voulu la montrer comme un caractère comique, et qu'elle est peinte sans aucune trace de sentimentalité, elle éveille notre pitié et ajoute à la pièce un certain réalisme moderne. Son existence met l'accent sur la réalité cruelle derrière la gaieté essentielle de la

plupart de ces comédies. Dans La Galerie du Palais, la suivante restait une femme âgée et sans vie sentimentale qui lui fût propre. L'auteur, cette fois, a voulu peindre ces jeunes filles de bonne famille et de bonne éducation, mais sans fortune, obligées pour vivre de remplir des fonctions subalternes, aigries, portées à l'intrigue, entraînées jusqu'à la trahison.[30]

La suivante jalouse, rivale de sa maîtresse, n'hésite pas à tromper pour séparer les jeunes amoureux. Amarante, dans le registre comique, est une protagoniste maléfique, punie de sa méchanceté comme le seront les criminels de la tragédie. Pourtant le dramaturge prend soin de maintenir sa fourbe au niveau comique: ses inventions présagent déjà celles du héros du Menteur:

> Mon amour pour Florame en est le seul coupable:
> Mon esprit l'adoroit; et vous étonnez-vous
> S'il devient inventif, puisqu'il était jaloux?
> (V, 8, 1618-1620)

"Les deux catégories de jeunes filles, bien définies et mises en opposition dans les premières comédies (Mélite et La Veuve) tendent par la suite à se confondre; l'opposition demeure et même elle semble s'accentuer, car elle devient une rivalité amoureuse; mais la condition de la jeune fille aussi, sage ou coquette qu'elle soit, ses relations avec les autres, sa dépendance du monde qui l'entoure, apparaissent de plus en plus, semblables."[31] Toutes deux, Daphnis et Amarante, se révoltent plus ouvertement contre leur condition. Daphnis refuse ouvertement d'accepter le nouveau mari que son père veut lui imposer: elel discute pied à pied avec lui et fait montrer une résolution inébranlable de ne pas lui céder:

Je choisirai la mort plutôt que le parjure.
(V, 7, 1577)

* * *

Malgré vos changements, mon esprit résolu
Croit suffire à mes feux que vous ayez voulu.
(V, 7, 1593-1596)

Amarante aussi, ne se résigne pas à son destin. Elle sait qu'on lui préférera toujours une jeune fille plus riche:

Mes yeux pour l'asservir ont de trop faibles armes;
Il voudroit pour m'aimer que j'eusse d'autres charmes,
Que l'éclat de mon sang, mieux soutenu de biens,
Ne fût point rivalé par le rang que je tiens.
(I, 8, 301-304)

Mais, elle est prête à tout faire pour obtenir ce qu'elle veut. Elle met en oeuvre des mensonges, des équivoques et des ruses, mais ses stratagèmes ne réussissent pas. Certes, son échec est douleureux et "il y a une indéniable noblesse dans cette fille pauvre qui n'accepte pas sa condition sans révolte."[32]

Les héros et les héroïnes de la dernière comédie de Corneille sont au bord de la tragédie. Cette pièce est encore moins comique que la pièce précédente et il n'y a pas d'obstacle sous la forme d'autorité paternelle. Dans La Place Royale, qui a paru en 1634, les protagonistes Angélique et Alidor s'aiment, mais Alidor veut rompre avec elle pour regagner sa liberté et il "donne" Angélique à son ami Cléandre. Alidor insulte Angélique, et Doraste, profitant de cette querelle, demande Angélique en mariage. Alidor croit que c'est sa gloire qui en est l'enjeu et il demande pardon à Angélique et l'invite à s'enfuir avec lui (pour qu'il puisse la donner à Cléandre au dernier moment). Mais, il fait noir et Cléandre enlève Philis par

erreur. Horrifiée de l'insensibilité d'Alidor, Angélique décide de se réfugier dans un cloître, solution qui plaît à Alidor, et Philis et Cléandre vont se marier.

Pour cette pièce, l'auteur a emprunté beaucoup d'éléments à ses comédies antérieures. Comme dans Mélite, les rôles principaux sont une jeune fille, l'homme qui l'aime et sa soeur, deux rivaux du frère dont l'un transfère ses affections sur la soeur et l'épouse. Corneille emploie aussi une lettre pour tromper l'héroïne et une discussion des mérites de la fidélité dans l'amour. On retrouve, de La Veuve, le rival du frère qui complote un enlèvement et l'homme qui aide ce rival. Encore une fois, l'homme qui aide le rival abandonne ce plan et épouse la soeur. Comme dans La Galerie du Palais, l'endroit où l'action a lieu est une place bien connue à Paris et l'héroïne, qui se croit délaissée, est prête à épouser un autre homme, quoiqu'elle aime toujours son premier soupirant. Comme dans La Suivante, on met l'accent sur une personne qui ne réussit pas en amour et qui termine la pièce par un monologue lyrique qui laisse au coeur un petit pincement.

La retraite d'une héroïne dans un cloître n'est pas une nouveauté de Corneille. On l'a déjà vue dans Les Bergeries de Racan.[33] L'enlèvement de la fille qu'il ne fallait pas enlever et son mariage avec l'homme qui l'enlève a déjà paru dans Le Clitophon de Du Ryer.[34] La louange de Philis de la variété des amants a pu être suggérée par Hylas ou par une scène des Vendanges de Suresne de Du Ryer.[35] La plupart des personnages ne sont pas très différents de ceux des comédies précédentes. Les caractères les plus originaux sont Philis,

spirituelle, enjouée, toujours prête à rire de la solennité ou de la fidélité et l'héroïne passionnée, et Angélique, qui préfigure quelques héroïnes tragiques. Même son nom, Angélique, vient de l'héroïne de l'épopée de l'Arioste, le Roland furieux.[36] Comme la Chimène du Cid, l'Emilie de Cinna et la Pulchérie de Pulchérie, elle va renoncer à elle-même et à son amour. Chimène, Emilie et Pulchérie y renonceront par amour, pour s'éprouver et se reconnaître. Pulchérie va jusqu'à se condamner à la virginité. Ainsi elle sauve l'amour, en le mettant hors d'atteinte. Angélique va se réfugier dans un cloître parce qu'elle sera déçue par Alidor et parce qu'elle n'acceptera qu'un amour parfait.

Dans La Place Royale, il n'y a pas de personnage autoritaire, ni père ni mère ni suivante. Il n'y a que la remarque de Philis qui peint fidèlement la condition de la jeune fille dans la famille et la société. Les pères emploient leur pouvoir sur elles d'une manière despotique et ils s'inquiètent peu des préférences que peuvent avoir leurs filles:[37]

> On dispose de nous sans prendre notre avis;
> C'est rarement qu'un père à nos goûts s'accommode.
> (I, 1, 60-61)

Le poète a peint de nouveau un milieu riche, aisé et noble où les jeunes gens se battaient en duel et courtisaient des filles. A côté des duels, Corneille a montré, dans cette comédie, quelques-uns de ces enlèvements que la contrainte souvent exercée par les parents sur leurs filles, et l'esprit aventureux des jeunes gens rendaient fréquents encore en ce commencement du dix-septième siècle. Introduits surtout pour leur valeur pathétique, ils complètent la représentation

pittoresque des moeurs de ce temps:[38] Angélique, déçue par Alidor, s'est laissée, de dépit, fiancer à Doraste qu'elle déteste et le mariage doit avoir lieu le jour suivant. Alidor, qui avait "cédé" Angélique à son ami Cléandre, emploie le moyen le plus désespéré pour empêcher cette union: il obtient son pardon d'Angélique, et la fait consentir à se laisser enlever par lui, pendant qu'aura lieu un bal, à minuit (III, 6, 821). Laissant son ami, ses gens et son carrosse à quelque distance (IV, 6, 1090), Alidor fait seul le guet sous les arcades de la Place Royale. Angélique paraît et il lui remet une promesse de mariage, d'ailleurs signée de Cléandre, qu'elle va porter dans sa chambre, pour ses parents (IV, 3). Cléandre se substitue à lui, et, dès qu'il voit paraître une jeune fille, il l'enlève brusquement, en lui mettant sa main sur la bouche, et sans s'apercevoir que c'est Philis (IV, 4).

Dans La Place Royale, Corneille fait plusieurs allusions aux coutumes du dix-septième siècle. Les personnages mentionnent un miroir porté au bout de la ceinture par les jeunes femmes (II, 2, 378), une fille qui se laisse peindre son portrait:

> Hier un peintre excellent m'apporta mon portrait.
> (II, 8, 595)

et la coutume du "jeu de paume":

> Et moi, durant ce temps, je garderai les balles?
> (II, 7, 566)

Alidor et Doraste, étant de jeunes nobles, sont suivis de leurs domestiques, Polymas et Lycante, et Alidor a un carrosse prêt pour l'enlèvement d'Angélique. Philis parle du respect et de la soummission qu'elle doit à ses parents avec un accent des plus vertueux:

Sachez que mes désirs toujours indifférents,
Iront sans résistance au gré de mes parents;
Leur choix sera le mien: c'est vous parler sans feinte.
(V, 1, 1248-1250)

L'importance de la richesse et de l'argent est mise en valeur dans La Place Royale. Philis indique à Cléandre combien il est probable que sa demande en mariage soit favorablement accueillie:

Le monde vous croit riche, et mes parents sont vieux.
(V, 1, 1253)

A l'héroïne, la parfaite Angélique, l'auteur a opposé la facile et hardie Philis, qui veut, et le dit tout haut, que chacun lui fasse la cour et recherche ses faveurs. Le personnage de Philis est très curieux et très vivant. Cette jeune fille rieuse, volontaire, pleine de lucidité et d'énergie, rappelle la Cloris de Mélite et la Doris de La Veuve. Elle aime s'entourer de mille adorateurs; elle a des sourires pour tous et elle est coquette en diable. Mais pas un instant elle ne se trouble, et nous ne sommes que trop tranquilles sur sa vertu. Ses audaces ne vont pas loin, et le mariage est un dogme qu'elle ne discute pas.[39] Elle est comme les autres jeunes filles gaies, mais encore plus enjouée et optimiste. Philis a un faible pour Cléandre, mais en toute occasion, elle ne lui témoigne que l'indifférence bienveillante et ironique qu'elle réserve à tous ses admirateurs:

Craignez-vous qu'à vos feux ma flamme ne réponde?
Et puis-je vous hair, si j'aime tout le monde?
(V, 1, 1214-1215)

Elle écarte facilement Lisis dans la scène 7 de l'acte II. Philis ne concentre son affection sur aucun; elle change ses amants comme un ruban, ou partage entre plusieurs les faveurs de son esprit. Elle explique:

Pour moi, j'aime un chacun, et sans rien négliger,
Ainsi tout contribue à ma bonne fortune;
Tout le monde me plaît, et rien ne m'importune.
De mille que je rends l'un de l'autre jaloux,
Mon coeur n'est pas à un, et se promet à tous.
(I, 1, 63-68)

Philis témoigne d'un optimisme constant. Par exemple, elle ne peut s'empêcher d'éclater de rire devant son frère Doraste (I, 2). A cause de sa situation dans la vie elle a le temps et le goût de s'employer aux intérêts d'autrui: Philis prend en main la cause d'un frère timide (I, 2; II, 7, 8; III, 1, 2). Peut-être sa gaieté est-elle parfois voilée par le souci de quelque cause qu'elle a prise en main avec passion, bien que cette ardeur prenne la forme d'une activité exubérante; mais, hormis ces occasions, sa gaieté se montre sans cesse sur sa figure, éclate dans tous ses propos, si bien que sa présence éclaire tous les actes de la pièce et peut servir de contre-poids à l'extravagance un peu sombre d'Alidor.[40] La gaieté semble un véritable besoin de la nature de Philis: aucun contre-temps, aucun souci ne peut l'attérer. Son frère, Doraste, qu'elle chérit, se présente à elle, tout abattu de voir son amour repoussé par Angélique; il faut qu'elle rie. Son frère s'en montre choqué: "Que veux-tu que je fasse?" lui répond-elle (I, 2, 121) et elle lui conseille de rire à son tour de ses malheurs, si jamais elle en éprouve. La compassion, continue-t-elle, ne fait qu'ajouter aux tourments d'autrui, et rend celui qui la ressent moins capable d'agir et de porter secours; au contraire, la vue seule de la gaieté est un soulagement:

Il n'est point de douleur si forte en un courage
Qui ne perde sa force auprès de mon visage.
(I, 2, 133-134)

Pourtant cette gaieté de Philis semble avoir pour origine lointaine une tristesse, la crainte, peut-être, même l'épreuve, de quelque déception d'amour.[41] On en retrouve le reflet dans les critiques qu'elle adresse à son amie Angélique qui est uniquement et aveuglément éprise d'Alidor. A son avis rien n'est plus fâcheux pour une jeune fille qu'un amour exclusif:

> Qu'au lieu d'un serviteur, c'est accepter un maître
> Quand on n'en souffre qu'un, qu'on ne pense à lui,
> Tous autres entretiens nous donnent de l'ennui;
> Il nous fait de tout point vivre à sa fantaisie,
> Souffrir de son humeur, craindre sa jalousie,
> Et de peur que le temps n'emporte ses faveurs,
> Le combler chaque jour de nouvelles faveurs.
> (I, 1, 50-56)

C'est renoncer à tout ce qui n'est pas lui, dépendre de son humeur, de sa jalousie, de sa frivolité et de sa perte.

Elle a su se dire que, l'incertitude et le souci de son existence venant, pour une jeune fille, d'un attachement incertain à une seule personne, il valait mieux y renoncer, et ne s'attacher qu'à ce qu'elle pourrait obtenir et conserver sans appréhension. Son goût pour la sécurité l'a conduite à se réfugier dans cette liberté d'esprit que donne l'insouciance. N'importe quel soupirant doit être bien accueilli:

> Pour moi, j'aime un chacun, et sans rien négliger,
> Le premier qui n'en conte a de quoi m'engager.
> (I, 1, 63-64)

Philis ne craint ni l'éloignement, ni la mort, ni quelque trahison de l'un de ses amants: il lui restera toujours assez:

> Je n'en crains pas la mort, je n'en crains point le change;
> Un monde m'en console aussitôt ou me venge.
> (I, 1, 73-74)

La pratique de cette méthode, assurant le calme à son existence, lui a permis d'exercer la libre et joyeuse activité dont elle était avide. Il faut voir avec quelle fantaisie elle parle de ses admirateurs; ils apparaissent dans ses propos au gré de ses petits intérêts. Ils sont souvent transformés en utilités ou en prétextes.

Lorsqu'elle converse avec ses "amants," elle les gouverne avec la même franchise fantaisiste, exceptionnelle, et plaisante.[42] A certains moments où ses dispositions sont particulièrement heureuses, elle rencontre Lisis, et se montre prodigue d'avances si aimables que lui-même doit soupçonner combien elles sont superficielles. Il prend cependant occasion de se plaindre d'avoir tant de rivaux. Devant cette velléité d'exigence, la complaisance de Philis disparaît et elle oblige Lisis à une déclaration d'obéissance (II, 6).

Quand Cléandre passe devant elles, Philis, par des paroles gaies, mais impérieuses, le retient et veut le voir plier devant sa volonté. Tant qu'elle croit à une indifférence passagère, elle se joue, non sans quelque coquetterie, de ses velléités d'indépendance; mais, lorsqu'elle devine pour quelle raison il est prêt à l'abandonner, elle met tout en oeuvre pour le retenir, moins pour lui-même que pour l'empêcher de se rendre chez Angélique et de nuire à son frère. Au retour de son frère, elle laisse tomber le masque et sa gaieté prend une autre forme, la rude ironie avec laquelle elle apprend à Cléandre dans quel piège elle l'a fait tomber:

> Je ne t'arrêtois pas ici pour tes beaux yeux;
> Mais jusqu'à maintenant j'ai voulu te distraire,
> De peur que ton abord interrompit mon frère.
> Quelque fin que tu sois, tiens-toi pour affiné.
> (III, 2, 624-627)

Philis s'amuse du nombre des prétendants que lui ont attirés son charme et son esprit, et qu'elle laisse croître, évitant de les décourager, comme, d'ailleurs, de les encourager. Les spectateurs en voient deux, en soupçonnent d'autres, mais n'ont garde de remarquer que Philis donne libre cours à sa belle humeur, lorsqu'elle dit:

> De mille que je rends l'un de l'autre jaloux.
> (I, 1, 67)

Peu après, leur nombre augmente de façon inquiétante:

> J'en pourrois, au besoin, fournir toute la ville,
> Qu'il m'en demeureroit encor plus de deux mille.
> (II, 4, 449-450)

Quand Cléandre exige d'elle ce que l'on pourrait nommer l'exclusivité:

> Ou cesse de m'aimer, ou n'aime plus que moi.
> (II, 8, 579)

il n'obtient en réponse que cette plaisanterie:

> Je ne t'impose pas une si dure loi;
> Avec moi, si tu veux, aime toute la terre,
> Sans craindre que jamais je t'en fasse la guerre.
> (II, 8, 580-582)

Cette attitude désinvolte de Philis n'est qu'un moyen de se défendre contre l'injustice du sort des femmes. En cachant ses vrais sentiments et ne laissant pas l'amour s'installer dans son âme, elle peut dans quelque mesure se défendre contre la possibilité d'une déception sentimentale ou du choix d'un mari désagréable de la part de ses parents.

Une autre fois, lorsque Philis comprend que les circonstances sont très favorables à la cause de son frère, son esprit, un peu malicieux, se joint à sa gaieté pour le lui annoncer:

> Il ne tiendra qu'à toi d'être un second Médor.
> (II, 5, 487)

puisque Médor conquit Angélique dans le Roland furieux.[43]

A cette jeune fille gaie et gentiment vaniteuse, Corneille a opposé la fidèle et fière Angélique qui devient la victime du caprice d'Alidor. La Place Royale, jouée pour la première fois pendant la saison théâtrale 1633-1634, reflète la prédilection des jeunes gens de la haute bourgeoisie pour les conflits et les obstacles dans l'amour.[44] Rien d'autre ne les occupe que la tâche de chercher une femme qui leur donne de l'importance. Pour se faire valoir, ces personnages choisissent le plus souvent une situation complexe où se présente un obstacle à surmonter et, condition essentielle pour le héros cornélien comique ou tragique, une épreuve. Il arrive, ainsi, qu'une partie amoureuse ne suscite de l'intérêt pour l'un des membres du couple que par les dangers auxquels elle convie les participants.[45] Angélique est la pauvre victime de cette coutume en vogue à l'époque.

Alidor jouit depuis une année de l'amour absolu que lui témoigne Angélique, parfaite amante qui reste "aveugle, sourde [et] insensible" envers tous les autres hommes (I, 1, 36). Puisque la trop fidèle Angélique a rejeté tous les hommes sauf Alidor, celui-ci doit se créer un rival. Alidor écarte sa maîtresse:

> Puisqu'elle me plaît trop, il me faut lui déplaire.
> (I, 4, 246)

Angélique n'est qu'un objet pour Alidor. Il se passionne plus d'amour que d'elle, et il appartient à la catégorie d'amoureux qui ne désirent pas tant l'objet qu'ils ne redoutent de le voir possédée par un autre. "Si Alidor idolâtre Angélique, c'est dans la mesure où elle lui permet de prendre conscience de sa passion de se voir ajouter à la longue tradition d'amants éprouvés, admirables parce qu'ils souffrent."[46]

Dans cette pièce et dans le choix d'Alidor et d'Angélique comme protagonistes, Corneille tend de plus en plus vers la tragédie. Bernard Dort a remarqué qu'il ne s'agit plus de personnages comiques ici:

> Et on a pu prétendre qu'Alidor, héros d'une comédie, était un héros comique. . . . Il [Corneille] nous le montre détruisant tout autour de soi: son amour, Angélique, soi-même. . . . Aussitôt après, Médée apparaît comme une nouvelle version d'Alidor. . . . Mais ce qui me paraît surtout significatif, c'est son choix de Médée: comme si, d'un seul coup, Corneille avait voulu aller jusqu'au bout de la voie qu'il s'était ouverte avec Alidor de La Place Royale.[47]

Tous les personnages principaux, Angélique et Alidor, souffrent; Angélique parce qu'Alidor ne vit pas selon ses idéaux d'un amant précieux et Alidor parce qu'il craint de perdre sa liberté.

Angélique a toujours aimé Alidor comme une parfaite amante précieuse, mais lorsqu'elle reçoit la fausse lettre d'Alidor, sa déclaration d'amour qu'il semble avoir faite à une autre femme, elle se désespère et elle l'accueille, pour la première fois sans doute, avec des insultes dont il se réjouit:

> Voilà me recevoir avec des compliments
> Qui seraient pour tout autre un peu moins que charmants.
> (II, 2, 339-340)

Alidor refuse d'accepter Angélique sur un pied d'égalité ou qu'elle se permette de gouverner sa propre destinée. Au lieu d'être la maîtresse absolue du coeur d'un jeune homme, comme dictent les dogmes de la préciosité, elle n'est qu'un bien soumis au bon gré de son amant, la femme-objet, voire marchandise ou cadeau dont on dispose en faveur de l'ami.[48] Il faut qu'elle subisse les insultes d'un amant infidèle et que ce traître lui choisisse un autre mari.

Angélique n'est aimée que pour sa beauté. Après la mort de sa beauté, elle ne sera plus "aimable." Elle n'aura rien qui pourrait attirer l'estime ou l'amour d'un homme. La Place Royale nous donne la preuve la plus évidente que la jeune fille n'est aimée que par la beauté de ses traits et que tout son pouvoir sur l'homme découle de son aspect physique.[49] Dans la lettre qu'Alidor feint d'envoyer à Clarine pour réveiller la jalousie d'Angélique, il écrit:

> Angélique n'a point de charmes
> Pour me défendre de vos coups;
> Ce n'est qu'une idole mouvante;
> Ses yeux sont sans vigueur, sa bouche sans appas.
> (II, 2, 345-348)

Et lorsque la pauvre héroïne proteste:

> Change, si tu le veux: je ne perds qu'un volage,
> Mais en m'abandonnant, laisse en paix mon visage.
> (II, 2, 357-358)

Alidor lui présente un miroir et lui dit cruellement:

> Ceci vous dit encore pis que ma lettre.
> (II, 2, 378)

Le caractère d'Angélique est complexe. Parfois elle agit en jeune fille sage qui, même si elle est poussée à bout, ne déclare pas ouvertement sa pensée. Une fois, Alidor se moque d'elle, et lui dit:

> Vous êtes en colère et vous dites des points.
> (II, 2, 385)

Comme les autres jeunes filles sages, elle écarte rudement et sans scrupules les autres hommes qu'elle n'aime pas. Elle est l'amoureuse la plus passionnée:

> Le reste des mortels pourroit m'offrir des voeux,
> Je suis aveugle, sourde, insensible pour eux;
> La pitié de leurs maux ne peut toucher mon âme
> Que par des sentiments dérobés à ma flamme.
> (I, 1, 35-38)

Elle a besoin d'être aimée, ce qui est très humain, mais elle veut l'être pour sa personne. Comme Mélite, Clarice, Célidée et Daphnis, elle meurt de douleur lorsqu'elle croit qu'elle va perdre son amant:

> Ah! ce cruel discours me réduit aux abois.
> Ma colère a rendu ma perte inévitable,
> Et je déteste en vain ma faute irréparable.
> (III, 6, 800-802)

Après la trahison d'Alidor, elle a l'impression que sa vie n'a plus de but et elle ne songe qu'à se retirer du monde (II, 3, 4 et V, 7). Elle n'est pas gaie et le mot "hélas" se laisse entendre souvent dans sa conversation (IV, 7, 1175). Mais la parfaite Angélique va jusqu'à se laisser enlever, si c'est le seul moyen de ne pas être séparée d'Alidor, et dans ses monologues (II, 3 et III, 6) elle donne des preuves de la profondeur de son amour.

Angélique s'est rendue compte qu'Alidor n'était qu'un infidèle et un ingrat, mais elle savait qu'elle ne pouvait lui résister. Donc, elle a résolu de quitter le monde. Comme chez Mme de Clèves, la protagoniste du roman célèbre de Madame de La Fayette, La Princesse de Clèves, il existe une lutte intérieure entre la raison et les sentiments. Mme de Clèves aussi décidera que le seul moyen de vaincre les sentiments et d'éviter que la passion qu'elle inspire ne s'éteigne, ne résiste pas à l'usure du temps, sera de s'enfermer dans un cloître.

La Place Royale représente une tentative de détruire un certain langage littéraire, c'est-à-dire, la préciosité, et de le remplacer par une langue plus familière.[50] La satire des caractères et des thèmes littéraires force le spectateur à les voir comme les expédients littéraires qu'ils sont. Dans cette pièce Corneille donne à Angélique

une langue conventionnelle, artificielle et stéréotypée. Les deux types de langage sont concrétisés dans les deux personnages principaux, Alidor et Angélique. Alidor recherche la liberté dans la vie réelle, et il pense que son amour doit être là avec lui. L'amour d'Angélique est une prison pour les deux--pour elle parce qu'elle peut le ressentir seulement quand elle l'exprime en termes précieux et pour Alidor parce qu'elle veut qu'il se conduise comme l'amant précieux.[51]

Dans ses tentatives de libération, Alidor insulte Angélique et lorsque sa raillerie devient de moins en moins contenue, elle mène à la destruction de ce qu'elle représente sur scène. Corneille l'a créée comme l'amoureuse précieuse, donc elle attend la contrition d'Alidor et elle le dit. Ce à quoi Alidor répugne n'est pas Angélique mais son langage:

> Vous êtes en colère, et vous dites des pointes.
> Ne présumiez-vous point que j'irois, à mains jointes,
> Les yeux enflés de pleurs, et le coeur de soupirs,
> Vous faire offrir à genoux de mille repentirs?
> Que vous êtes à plaindre étant si fort déçue!
> (II, 2, 385-389)

Alidor force Angélique à répudier l'amour qui existe pour elle seulement en termes précieux:

> S'il me dit des défauts autant ou plus que toi,
> Déloyal, pour le moins il n'en dit rien qu'à moi:
> C'est dedans son cristal que je les étudie;
> Mais après il s'en tait, et moi j'y remédie;
> Il n'en donne son avis sans me le reprocher,
> Et me les découvrant, il m'aide à les cacher.
> (II, 2, 379-384)

Philis se moque aussi et se rit de la préciosité et du concept du parfait amant précieux. Dans la scène 6 de l'acte II elle se félicite d'avoir vite écarté Doraste et dit à Lisis qu'il peut maintenant:

Me conter de quels feux tu te sens l'âme atteinte.
(II, 6, 502)

Le langage des jeunes gens est d'ailleurs semé des locutions familières. Philis s'en sert pour restreindre l'embarras qu'elle avoue: "Vois-tu, je ne say quoi me brouille la cervelle" (III, 8, 882). Doraste demande à sa soeur: "qui les a mis en pique?" (II, 5, 490), et Philis, suivant sa propre pensée, poursuit: "Si tu prends bien ton temps, il y fait bon pour toi" (II, 5, 491). Philis adresse ainsi son reproche à Cléandre, qui veut la quitter: "Et tu tournes le dos quand je t'en veux conter" (II, 8, 576). C'est, d'ailleurs, le même ton qu'elle conservera pour congédier Cléandre: "Je ne t'arrêtois pas ici pour tes beaux yeux" (III, 2, 624). L'auteur a aussi employé des expressions courantes en ce temps, et celles qui sont empruntées aux jeux. Lisis, sans doute actif joueur de paume, réduit par Philis et Cléandre au rôle d'auditeur, réclame ainsi: "Et moi, durant ce temps, je garderai les balles?" (II, 7, 566). Angélique supplie Alidor: "Laisse en paix mon visage" (II, 2, 358). Philis, pour traduire son appréhension, dit: "Que mon frère en tiendroit, s'ils étoient mis d'accord" (III, 7, 871). Une fois le malheur arrivé, elle précise ainsi sa pensée: "C'est fait, mon frère en a dans l'aile" (IV, 4, 985).

Dans cette pièce, les jeunes gens et les jeunes filles entre lesquels n'existe pas une longue familiarité ne se servent que du "vous"; ceux dont l'affection est déjà ancienne se tutoient. Par exemple, Angélique et Alidor se tutoient dès le début. Le "vous" et le "tu" donnent des indications plus significatives sur les sentiments qu'éprouvent l'un pour l'autre Philis et Cléandre: tant qu'il n'y a entre eux que coquetterie et jeu d'esprit, le "vous" leur suffit;

lorsque Philis feint une grande affection pour retenir quelques instants Cléandre, elle inaugure le "tu": "Quoi donc, c'est tout de bon que tu me veux quitter?" (II, 7, 548) et Cléandre, bien que sans conviction, la suit en cela (II, 7, 558). Quand Cléandre a éprouvé un tendre sentiment pour elle, après l'avoir enlevée par erreur, tous deux reviennent à un "vous" qui les rapproche davantage, puisqu'il marque du respect et il montre une franche estime (V, 1). Mais Cléandre s'empresse d'employer un tutoiement d'intimité dès qu'il est assuré du consentement des parents de Philis (V, 6, 1391).

La conversation d'Angélique et d'Alidor régresse du "tu" au "vous." Au début de la scène 2 de l'acte II, les protagonistes se tutoient, puis, Alidor s'adresse à elle avec le "vous" lorsqu'il veut rompre avec elle (II, 2, 363). Dès cette première querelle, il continue à la vouvoyer jusqu'à la fin. Cependant, ils continuent à se dire des petits riens comme "mon âme" (V, 7, 1495) et Angélique appelle Alidor "ma vie" (III, 6, 847).

Cette dernière comédie est remplie d'innovations. Elle présente le conflit de deux personnages qui soumettent chacun leur vie à une valeur (pour Angélique l'amour et pour Alidor la liberté).[52] Le conflit essentiel est le désir de liberté d'Alidor, son amour pour Angélique et la passion d'Angélique pour Alidor. D'habitude, les pièces de Corneille se terminent par deux mariages, tandis qu'ici l'auteur en fait un et rompt l'autre. Cette fois il ne nous montre pas comment les amants se sont unis, mais comment ils se sont séparés. Cette séparation marque l'émancipation de l'héroïne Angélique. Elle s'impose la retraite, mais dans cette retraite elle se dégage des

jugements du monde et des desseins des hommes sur elle. Là, elle conserve un idéal d'amour que personne ne peut détruire. Au lieu d'accepter un amant imparfait, elle préfère garder l'idéal d'un parfait amour qui suit les exigences du code précieux et en cela elle préfigure aussi Madame de Clèves.

Plus encore que dans La Galerie du Palais, il s'agit d'un conflit intériorisé destiné à illustrer le même thème: "on ne badine pas avec l'amour." Corneille utilise encore la feinte et l'enlèvement, mais l'effet comique essentiel naît du renversement inattendu de la situation et des personnages conventionnels de comédie. Ici les amoureux unis au début sont séparés par un obstacle imaginaire, produit de l'esprit d'Alidor et, à la suite de décisions et d'actions extravagantes, sont séparés à la fin. Le dénouement de La Place Royale se présente donc comme l'inverse du dénouement traditionnel de comédie. Au début de cette pièce, Angélique tient à une conception idéalisée de l'amour; elle évoque "ce qu'a de douceur l'union de deux âmes" (I, 1, 86). Or cette amoureuse parfaite l'est trop au goût de son amant qui se plaint d'être trop aimé (I, 4, 186-198).

Du côté d'Angélique aussi surgit un paradoxe lorsqu'elle se croit trompée, abandonnée par Alidor.[53] Son jugement lui dit qu'elle avait fait un mauvais choix, mais son coeur refuse de se plier aux décrets du jugement (II, 3, 425-436) et elle continue à l'aimer. On serait porté à la pitié pour un personnage souffrant d'un tel dilemme, déchiré entre le sentiment amoureux et la raison. Des héroïnes tragiques se trouveront dans la même situation et inspireront de la pitié. Dans le cas d'Angélique, le tragique de sa situation se trouve

neutralisé, aboli par le recours à des procédés qui la ramènent au niveau comique; le dépit amoureux la précipite dans une série d'actions extravagantes: les fiançailles hâtives et inconsidérées avec un jeune homme qu'elle n'aime pas, Doraste, et la contradiction flagrante entre sa déclaration de principe.[54] Elle ne saurait pardonner l'offense d'Alidor et sa conduite: elle accorde ce "honteux pardon" (II, 4, 481) et va jusqu'à accepter l'enlèvement proposé par Alidor dont elle devrait se méfier. La conduite d'Angélique se révèle aussi extravagante que celle de son amant. Angélique refuse de se laisser guider par la connaissance, le jugement et la volonté, par les facultés supérieures pour se livrer à une "folle passion" (III, 6, 850), rompre la promesse qui la lie à Doraste, risquer sa réputation, son honneur en suivant Alidor.[55]

La tromperie dont elle sera victime est le juste châtiment de cette capitulation devant la passion déréglée. Angélique, qui a parié sur la passion est, dans le contexte de la pièce et du point de vue cornélien, coupable.[56] Angélique, annonçant la Camille d'Horace, a choisi d'élire la passion comme suprême valeur, d'ériger l'amour en absolu. Mais l'héroïne de La Place Royale est irrémédiablement désabusée, et elle se retire pour s'enfermer dans un cloître:

> Un cloître désormais bornera mes desseins;
> C'est là que je prendrai des mouvements plus sains;
> C'est là que, loin du monde et de sa vaine pompe,
> Je n'aurai qui tromper, non plus que qui me trompe.
> (V, 7, 1452-1455)

Après la mort de son mari, Mme de Clèves aussi cherchera la paix dans un cloître: "Elle jugea que l'absence seule et l'éloignement pouvaient lui donner quelque force; elle trouva qu'elle avait

besoin, non seulement pour soutenir la résolution de ne se pas engager, mais même pour se défendre de voir M. de Nemours; et elle résolut de faire un assez long voyage, pour passer tout le temps que la bienséance l'obligeait à vivre dans la retraite."[57]

Dans La Place Royale les deux jeunes filles se ressemblent de plus en plus. Si les deux amis se montrent complices au point de sembler ne devenir qu'un seul criminel, Angélique et Philis se rejoignent par leur manque de pureté d'intention. A cause des rôles qu'elles sont obligées de jouer dans une société du paraître, les jeunes héroïnes mentent et complotent avec la même audace que leurs contrepartis masculins. Philis, par exemple, n'hésite pas à retarder Cléandre sous un faux prétexte afin de laisser à son frère le temps de s'entretenir avec Angélique et de lui demander sa main. Angélique, non plus, n'agit pas "en ange" lorsque la crise éclate: bien que promise à Doraste, elle accepte de partir avec Alidor et quand sa traîtrise est connue, elle l'avoue à son fiancé sans honte et sans le moindre souci de délicatesse:

> Je t'acquis par dépit et perdrois avec joie.
> Mon désespoir à tous m'abandonnoit en proie,
> Et lorsque d'Alidor je me vis outrager,
> Je fis armes de tout afin de me venger.
> Tu t'offris par hasard, et je t'acceptai de rage;
> Je te donnai son bien, et non pas mon courage.
> (IV, 7, 1125-1130)

Un bouleversement profond s'est produit puisque chacune connaît à la fin de la pièce une situation différente de celle dont elle jouissait au début.[58] Philis, volage toute fière de sa liberté, décide de se marier, alors qu'Angélique, la belle désirée de tous, mais qui ne vivait qu'en fonction d'Alidor, se voit abandonnée par ses admirateurs,

Cléandre et Doraste, et si maltraitée par son amant que, sourde à ses protestations d'amour, elle choisit de s'enfermer dans un couvent pour le fuir.

Bref, Angélique, préfigurant l'héroïne tragique, représente la dernière étape dans l'évolution des personnages féminins des comédies de Corneille. Au début de La Place Royale, elle est passionnée, soumise au bon plaisir d'Alidor et elle accepte toutes ses folies. Elle en arrive même à consentir à son enlèvement, car elle croit qu'il sera son ravisseur. Angélique espère s'en assurer l'amour et l'engager au mariage par ce moyen:[59]

> Use sur tout mon coeur de puissance absolue,
> Puisqu'il est tout à toi, tu peux tout commander.
> (III, 6, 822-823)

Mais à la fin, lorsqu'elle découvre la ruse de son amant, elle se soustrait à la volonté d'Alidor et va chercher la paix dans un couvent. Cette fuite est une forme bien faible de révolte, mais il y a chez Angélique une prise de conscience de sa dignité de femme qu'on retrouvera chez les héroïnes des tragédies de Corneille.[60]

NOTES

[1] Pierre Corneille, La Galerie du Palais, éd. T. Rudmose-Brown (Manchester: At the University Press, 1920), p. 46.

[2] Louis Rivaille, Les Débuts de Pierre Corneille (Paris: Boivin et Cie, 1936), p. 196.

[3] Gustave Huszar, Pierre Corneille et le théâtre espagnol (Paris: E. Bouillon, 1903), p. 233.

[4] Pierre Corneille, La Galerie du Palais: Examen, p. 91.

[5] H.C. Lancaster, French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part I: The Pre-Classical Period 1610-1634 (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1929), p. 603.

[6] Pierre Corneille, La Galerie du Palais: Examen, p. 91.

[7] Louis Rivaille, op. cit., p. 282.

[8] G. Huszar, op. cit., p. 234.

[9] Pierre Corneille, La Galerie du Palais, p. 3.

[10] Ibid., Examen, p. 89.

[11] Marie-Odile Sweetser, La Dramaturgie de Corneille (Genève: Droz, 1977), p. 92.

[12] Cecilia Rizza, "La Condition de la femme et de la jeune fille dans les premières comédies de Corneille," Onze Etudes sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle, éd. W. Leiner (Paris: J.-M. Place, 1978), p. 182.

[13] Ibid., p. 182.

[14] Pierre Corneille, Oeuvres de Pierre Corneille: La Suivante, éd. Ch. Marty-Laveaux (Paris: Hachette, 1862), II, p. 161.

[15] Jacques Scherer, "Le Retour des personnages dans les comédies de Corneille," Mélanges Daniel Mornet (Paris, 1951), p. 53.

[16] Louis Rivaille, op. cit., p. 256.

[17] G. Huszar, op. cit., p. 237.

[18] Louis Rivaille, op. cit., p. 110.

[19] Ibid., p. 110.

[20] Ibid., p. 202.

[21] Marie-Odile Sweetser, op. cit., p. 94.

[22] Ibid., p. 95.

[23] Ibid., p. 96.

[24] Cecilia Rizza, op. cit., p. 181.

[25] Pierre Corneille, Oeuvres de Pierre Corneille: La Suivante: Examen, p. 120.

[26] L. Rivaille, op. cit., p. 287.

[27] G. Huszar, op. cit., p. 237.

[28] M.-O. Sweetser, op. cit., p. 96.

[29] Victor Fournel, Le Théâtre au dix-septième siècle: La Comédie (Genève: Slatkine Reprints, 1968), p. 69.

[30] H.C. Lancaster, op. cit., p. 606.

[31] Cecilia Rizza, op. cit., p. 175.

[32] Ibid., pp. 182-183.

[33] H.C. Lancaster, op. cit., p. 610.

[34] Ibid., p. 610.

[35] Ibid., p. 610.

[36] Jacques Scherer, op. cit., p. 54.

[37] Pierre Corneille, Oeuvres de Pierre Corneille: La Place Royale, p. 228.

[38] L. Rivaille, op. cit., pp. 267-268.

[39] Antoine Adam, Histoire de la littérature française au dix-septième siècle (Paris: Domat-Del Ducca, 1948), p. 498.

[40] L. Rivaille, op. cit., p. 243.

[41] Ibid., p. 244.

[42] Ibid., p. 245.

[43] Ibid., p. 247.

[44] Cynthia B. Kerr, "Violence et obstacle dans La Place Royale," French Review, 49 (March 1976), p. 496.

[45] Ibid., p. 496.

[46] Ibid., p. 499.

[47] Bernard Dort, Pierre Corneille: Dramaturge (Paris: L'Arche Editeur, 1957), pp. 37-40.

[48] Raymonde Temkine, "A propos d'une représentation de La Place Royale," Europe, avril-mai 1974, p. 100.

[49] Cecilia Rizza, op. cit., p. 176.

[50] Theodore J. Reiss, Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace (New Haven, 1972), p. 157.

[51] Ibid., p. 160.

[52] John Pedersen, "Le Joueur de rôles: Un Personnage typique des comédies de Corneille," Revue Romane, 2 (1967), p. 144.

[53] M.-O. Sweetser, op. cit., p. 98.

[54] Ibid., p. 98.

[55] Ibid., p. 98.

[56] Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963), p. 74.

[57] Madame de La Fayette, La Princesse de Clèves, éd. K.B. Kettle (New York: St. Martin's Press, 1967), p. 142.

[58] Cynthia B. Kerr, op. cit., p. 504.

[59] C. Rizza, op. cit., p. 183.

[60] Ibid., p. 183.

CONCLUSION

Certains critiques littéraires de Louis Rivaille à Serge Doubrovsky pensent que les cinq premières comédies de Corneille ne sont qu'une étape intéressante, mais non essentielle de la carrière de l'écrivain, et d'habitude on s'est borné le plus souvent à les analyser selon la perspective que les grandes tragédies suggéraient. Même Octave-Nadal, dans son livre Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, qui représente une des analyses les plus profondes de la psychologie cornélienne, hésite à y trouver autre chose que le germe d'un drame à peine caché: "Mais Corneille est encore timide et hésitant; ses premières oeuvres comiques s'achèvent sur une interrogation. . . ."[1] André Stegmann déclare ouvertement: "Mais pour la genèse de l'esprit héroïque les cinq pièces antérieures à La Place Royale et à Médée n'apportent guère d'information."[2]

Pourtant, à notre avis, il faut rendre justice aux premières pièces de Corneille en soulignant la peinture de l'évolution littéraire et sociale des personnages féminins. Car le théâtre n'est que le miroir qui reflète les moeurs et les coutumes d'une société et d'une civilisation; il faut explorer plus à fond le monde de ces comédies, surtout l'étude des personnages féminins et de leurs conditions dans la société de leur temps. Cette étude nous aide à comprendre la condition et la psychologie des femmes dans la première moitié du dix-septième siècle.

Corneille écrivit ses comédies en six ans, espace de temps assez court, ce qui rend plus sensible l'évolution d'une comédie à l'autre. Les personnages féminins des comédies de Corneille sont les héritières d'une longue tradition théâtrale en France. Ils représentent le mélange de trois traditions comiques: la commedia dell'arte, la farce et la comedia espagnole. La farce a légué au théâtre comique français un comique de gestes tantôt brutal, tantôt plus raffiné, mais sans analyse psychologique profonde. De la commedia dell'arte, le théâtre a hérité l'entremetteuse, la nourrice, la jeune fille amoureuse et la jeune fille volage. La comedia espagnole lui a légué la servante rusée et vindicative, la jeune fille passionnée et la mère qui apparaît rarement sur la scène. Corneille a emprunté des traits à chacune de ces tendances théâtrales et a créé une héroïne presque tragique.

Dès la première pièce, Mélite, le poète nous présente des femmes âgées (la mère et la nourrice) et des jeunes filles dans des conditions réelles de la vie du dix-septième siècle. Il peint fidèlement la situation de Mélite, Cloris et la nourrice, mais ce sont encore des êtres sans profondeur. Clarice, Doris et la nourrice de La Veuve sont plus vivantes, et on découvre surtout chez la protagoniste Clarice une finesse dans la psychologie et l'analyse des sentiments. Dans cette pièce, les jeunes héroïnes semblent tout pardonner à l'homme qui dispose d'elles librement.[3] Ni Clarice ni Doris ne tirent vengeance d'Alcidon qui a organisé l'enlèvement de Clarice et a feint d'aimer Doris.

Mais, dans La Galerie du Palais la situation change et l'auteur nous présente un renversement dans les rapports entre les amoureux,

Célidée et Lysandre. C'est Célidée qui prend l'initiative et décide de mettre son amant à l'épreuve. "Peu importe que cette épreuve soit, en conclusion, négative. . . . Il y a là un changement de perspective significatif: une hiérarchie sociale qui voulait jusqu'à présent la femme dans une position subordonnée, s'en trouve bouleversée."[4] Dans La Suivante on assiste à une révolte plus ouverte des héroïnes contre leurs situations sociales. Amarante, jeune fille belle et noble mais obligée d'entrer en condition sait que les jeunes cavaliers se servent d'elle pour s'approcher de sa riche maîtresse, Daphnis. Elle n'accepte pas son sort et la pièce est le résultat de toutes ses intrigues. Daphnis, de son côté, refuse d'obéir à son père qui veut lui imposer un autre mari que Florame. La Place Royale nous montre l'héroïne Angélique qui prend conscience de sa valeur et de sa dignité féminine. Au début de la pièce Angélique ressemble aux autres jeunes filles sages; elle est passionnée, soumise aux désirs d'Alidor et elle supporte toutes ses folies. Mais à la fin de la comédie, effarée par l'insensibilité d'Alidor, elle renonce à l'amour imparfait d'Alidor et décide de se réfugier dans un cloître. Angélique ne veut plus appartenir à un monde qui soutient que les femmes ne sont que des objets à posséder ou à donner au gré des hommes. Seulement là, dans un cloître, loin du monde, peut-elle garder son intégrité et son idéal d'amour.

Cette évolution des personnages féminins dans les comédies de Corneille se manifeste aussi dans le langage des héroïnes. Dans les éditions originales des deux premières comédies l'auteur employait des expressions vulgaires et faisait plusieurs allusions aux plaisirs

sensuels. Dans les éditions successives, il les corrigea ou les supprima.

La peinture des femmes et de leur monde dans les comédies de Corneille est fondée sur des réalités sociales du dix-septième siècle. Toutes les pièces traitent de plusieurs problèmes et présentent des situations rencontrées par des femmes de l'époque du dramaturge. Certes, il s'agit d'un contexte social limité; ces comédies ne mettent en scène qu'une minorité de femmes, celles de la noblesse et de la haute bourgeoisie, car Corneille écrivait pour un public fortuné et oisif, et ses pièces touchaient aux questions sociales qui intéressaient ses spectateurs. Les comédies de Corneille ne reflètent pas seulement l'évolution du genre littéraire en ce qui concerne la perception de la femme, mais elles offrent aussi les points de vue de la société d'alors sur les femmes et l'amour, sur le mariage, sur les rapports des jeunes filles avec leurs parents et elles tentent de définir et de défendre l'intégrité féminine.

Au dix-septième siècle, il était difficile pour les femmes de garder leur intégrité, car on les considérait comme des objets de commerce et d'échange sur le marché du mariage. Elles dépendaient toujours de quelqu'un d'autre, soit de leurs parents, soit de leurs frères. Elles devaient traiter leurs parents avec respect et déférence et se soumettre aux voeux de leurs frères. Les sentiments des jeunes filles avaient peu d'importance, surtout dans la question du mariage où la richesse d'un soupirant plutôt que son mérite personnel était plus important aux yeux des parents. Par conséquent, les jeunes filles se rendaient compte que l'homme qu'elles aimaient ne serait pas nécessairement l'homme qu'elles épouserait.

Les féministes du dix-septième siècle affirmèrent de plus en plus nettement au cours du siècle que les femmes avaient le droit d'épouser celui qu'elles aimaient, ou simplement de ne pas se marier, mais la réalité était tout autre. On mariait les jeunes filles, ou l'on les envoyait dans un couvent où elles demeuraient le reste de leur vie dans des conditions austères. Malheureusement, ceci était aussi souvent le seul moyen dont disposaient les femmes pour sauvegarder leur intégrité. Donc, la retraite d'Angélique, comme plus tard celle de Mme de Clèves dans un cloître, n'était pas une fuite mais une étape vers une certaine émancipation féminine. Bien sûr, les femmes modernes considéreraient la solution d'Angélique ou de Mme de Clèves comme un échec parce qu'elles sont capables maintenant de choisir leur propre destinée, et il est pathétique que ces femmes aient été obligées de se retirer du monde pour vivre en paix avec leur conscience. Corneille semble avoir été conscient de l'injustice flagrante du sort des femmes de son temps sans avoir vraiment apporté de solution, mais son témoignage est loin d'être négligeable.

L'évolution des personnages féminins chez Corneille ne se produit pas dans le vide, et atteste une évolution analogue dans la société française dans la première moitié du dix-septième siècle. En fait: "l'histoire du dix-septième siècle se caractérise par la place de plus en plus importante que tiennent les femmes dans les divers domaines."[5] A cause de l'ascension du mouvement précieux qui avait pour but l'adoucissement et le raffinement des moeurs et de la conduite de la noblesse, et qui soutenait que seulement les femmes possédaient le bon goût et la bienséance, les femmes commençaient à

jouer un grand rôle dans tous les domaines de la vie humaine. Elles étendaient leur influence dans l'art, la politique et la littérature. Tout poète, tout peintre et tout écrivain devaient soumettre son oeuvre à leurs louanges ou à leurs critiques, et naturellement, ils essayaient de plaire au public féminin. Donc, ils étaient obligés de présenter les femmes sous un jour plus favorable et plus respectable. Dans l'espace d'un demi-siècle, les héroïnes des ouvrages littéraires qui auparavant n'étaient que des stéréotypes comme l'entremetteuse, la nourrice, et la jeune fille gaie ou sage, allaient devenir crédibles et réalistes.

NOTES

[1] Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille (Paris: Gallimard, 1948), deuxième partie, chapitre VI, p. 117. (Thèse.)

[2] André Stegmann, L'Héroïsme cornélien: Genèse et signification (Paris: Librairie A. Colin, 1968), II, p. 571.

[3] Cecilia Rizza, "La Condition de la femme et de la jeune fille dans les premières comédies de Corneille," Onze Etudes sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle, éd. W. Leiner (Paris: J.-M. Place, 1978), p. 181.

[4] Ibid., p. 182.

[5] Roger Lathuillière, La Préciosité: Etude historique et linguistique (Genève: Droz, 1966), p. 652.

BIBLIOGRAPHIE

I. OEUVRES

Corneille, Pierre. Théâtre complet, texte préfacé et annoté par Pierre Lièvre, édition complétée par Roger Caillois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950, volume I.

----------. La Galerie du Palais, éd. T. Rudmose-Brown. Manchester: At the University Press, 1920.

----------. Mélite, texte de la première édition (1633) publié avec les variantes par Mario Roques et Marion Lièvre. Textes Littéraires Français. Genève: Droz, 1950.

----------. Oeuvres de Pierre Corneille: La Place Royale, éd. Charles Marty-Laveaux. Paris: Hachette, 1862, volume II.

----------. Oeuvres de Pierre Corneille: La Suivante, éd. Charles Marty-Laveaux. Paris: Hachette, 1862, volume II.

----------. La Suivante: Comédie, texte de la première édition (1637) publiée avec les variantes par Milorad R. Margitić. Genève: Droz, 1978.

----------. La Veuve, texte de la première édition (1634) publié avec les variantes par Mario Roques et Marion Lièvre. Textes Littéraires Français. Genève: Droz, 1954.

II. CRITIQUES

Adam, Antoine. Histoire de la littérature française au dix-septième siècle. Paris: Domat-Del Duca, 1948, volume I.

Attinger, Gustave. L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français. Genève: Slatkine Reprints, 1969.

Brasillach, Robert. Pierre Corneille. Paris: A. Fayard, 1938.

Bray, René. La Formation de la doctrine classique en France. Lausanne: Payot, 1931.

----------. La Préciosité et les précieuses de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux. Paris: Nizet, 1960.

Dort, Bernard. Pierre Corneille dramaturge. Paris: L'Arche Editeur, 1957.

Doubrovsky, Serge. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963.

Duchêne, Roger. "La Veuve au dix-septième siècle." Onze études sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle, éd. W. Leiner. Paris: J.-M. Place, 1978, pp. 221-242.

Fournel, Victor. Le Théâtre au dix-septième siècle: La Comédie. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

Garapon, Robert. La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Paris: Nizet, 1957.

Guichemerre, Roger. La Comédie avant Molière. Paris: A. Colin, 1972.

Harvey, Lawrence E. "The Denouement of Mélite and the Role of the Nourrice." Modern Language Notes, 71 (March 1956), 200-203.

Hoffmann, Paul. "L'Héritage des lumières: Mythes et modèles de la féminité au dix-septième siècle." Romantisme, 3 (1976).

Huszar, Guillaume. Pierre Corneille et le théâtre espagnol. Paris: E. Bouillon Editeur, 1903.

Kerr, Cynthia B. "Violence et obstacle dans La Place Royale." French Review, 69 (March 1976), 496-504.

Lagrave, Henri. Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750. Paris: C. Klincksieck, 1972.

Lancaster, Henry Carrington. French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part I: The Pre-Classical Period 1610-1634. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1929.

LaFayette, Marie Madeleine (Pioche de La Vergne), Comtesse de. La Princesse de Clèves, éd. K.B. Kettle. New York: St. Martin's Press, 1967.

Lanson, Gustave. Corneille. Paris: Hachette, 1898.

Lathuillière, Roger. La Préciosité: Etude historique et linguistique. Genève: Droz, 1966.

Lebègue, Raymond. Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite. Paris: Hatier, 1972.

Lemonnier, Léon. Corneille. Paris: Editions J. Tallandier, 1945.

Martinenche, E. La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

Mic, Constant. La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Paris: J. Schiffrin, Editions de la Pléiade, 1927.

Moisan-Monteyrol, Christine. "Les Premières Comédies de Corneille, prélude à La Place Royale." Europe, 1974, pp. 91-99.

Morel, Jacques. "Le Jeune Corneille et le théâtre de son temps." Information Littéraire, novembre-décembre 1960, pp. 185-192.

Nadal, Octave. Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille. Paris: Gallimard, 1948. (Thèse.)

Pedersen, John. "Le Joueur de rôles: Un Personnage typique des comédies de Corneille." Revue Romane, 2 (1967), 136-148.

Perman, R.C.D. "The Influence of the Commedia dell'arte on the French Theatre before 1640." French Studies, 9 (October 1955).

Reiss, Theodore J. Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace. New Haven: Yale University Press, 1972.

Rivaille, Louis. Les Débuts de Pierre Corneille. Paris: Boivin, 1936.

Rizza, Cecilia. "La Condition de la femme et de la jeune fille dans les premières comédies de Corneille." Onze Etudes sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle, éd. W. Leiner. Paris: J.-M. Place, 1978, pp. 169-195.

Roosebroeck, Gustave L. van. The Genesis of Corneille's Mélite. Vinton: Kruse Publishing Co., 1921.

Scherer, Jacques. "Le Retour des personnages dans les comédies de Corneille." Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet par ses anciens collègues et ses disciples français. Paris, 1951.

Smith, Willard. The Nature of Comedy. Folcroft: Folcroft Press, 1969.

Stegmann, André. L'Héroïsme cornélien: Genèse et signification. Volume I: Corneille et la vie littéraire de son temps. Paris: A. Colin, 1968.

Sweetser, Marie-Odile. La Dramaturgie de Corneille. Genève: Droz, 1977.

Temkine, Raymonde. "A propos d'une représentation de La Place Royale." Europe, avril-mai 1974, pp. 99-102.